МІРЪ ИСКУССТВА

Томъ 2

1902

М. С.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/miriskusstva2190unse_1

Міръ Искусства

1902
№ 7.

1902. No. 7.

Оглавленіе.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Рисунки художниковъ Е. Гейгера, Л. Бакста, Александра Бенуа, А. Эдельфельта, І. Заттлера, Т. Гейне, Ф. Валлотона, С. Леандра, Ю. Дица, К. Гюара, Г. Тома, И. Ташнера, Е. Лансере, К. Сомова.

Приложеніе.

4 pointes-sèches П. Елле.

ТЕКСТЪ.

В. Розановъ. Флоренція.
Л. Шестовъ. Философія трагедіи (гл. XVI—XXI)
Н. Минскій. Философскіе разговоры. V.
Силэнъ. «Новое Время» и Врубель.
Замѣтки.
Объявленія

Sommaire.

ILLUSTRATIONS.

Dessins de divers artistes.
Russie: L. Bakst, Alexandre Benois, E. Lanceray. C. Somoff.
Finlande: A. Edelfelt.
France: F. Valloton, C. Léandre, Huard.
Allemagne: T. T. Heine, J. Diez, Ign. Taschner, I. Sattler.
HORS-TEXTE.
Quatre pointes-sèches de P. Helleu.

TEXTE.

B. Rosanow. Florence.
L. Chestoff. Nietzsche et Dostoïewski. XVI—XXI.
N. Minski. Dialogues. V.
Silène. M. Wroubel.
Notices.

Е. Лансере.

МІРЪ ИСКУССТВА.

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

1902 г. №№ 7–12

С.ПЕТЕРБУРГЪ

ТОМЪ ВОСЬМОЙ.

I. Отдѣлъ первый.

Иллюстраціи.

	стр.
Аманъ-Жанъ, Е. Паркъ	195
Англада, Г. Испанскій танецъ	180, 182
Вечеръ	181
Лошади послѣ дождя	—
Андри, Ф. Словаки	218
Анкэтенъ, Л. Литографія	160
Ашбэ, Г. Часы	216
Бакстъ, Л. Заставки	3, 295
Портретъ гр. Келлеръ	307
Сіамскій танецъ	310
Бенуа, А. Рисунки	4, 5, 6, 56
Павловскій дворецъ	313
Бердслей, О. Рисунки	304
Биллингъ, Г. Столовая	210
Больдини, Д. Портретъ Дж. Уистлера	155
Брейтнеръ, Г. Отдыхъ	204
Броунъ, О. Портретъ	184
Валлотонъ, Ф. Катокъ	33
Рисунокъ	44
Вальгренъ, В. Бретонская дѣвочка	88, 89
Бретонка	90
Мать	91
Скульптура	92, 93
Вѣнскій Сецессіонъ 4 снимка.	196, 198, 199, 200
Гауль, А. Гуси	207
Ге, Н. Портретъ художника	266
Портреты	267, 268, 269, 270, 271, 272
Пейзажи	269, 270
Гезелліусъ, Лендгренъ и Сааринен, 11 снимковъ	69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
Гей, В. Бюстъ	183
У Эллё	188
Гейгеръ, Е. Заглавный листъ	1
Гейне, Т. Иллюстраціи	27, 28, 29, 30, 31
Весталка	204
Заставка	299
Головинъ, А. Эскизы декорацій къ балету „Волшебное зеркальце“	306
Голубкина, А. Странница	316
Гофманъ, Л. Жаркая ночь	217
Купающіяся дѣвушки	209
Грабарь, И. Золотые листья	308
Гюаръ, К. Провинція	38, 39, 40, 42, 43
Въ Парижѣ	41
Дела Гандара, А. Прудъ въ Люксембургскомъ саду	273
Портреты	274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
Этюдъ въ Люксембургскомъ саду	276, 281
Денисъ, М. Мадонна	190
Снятіе со креста	191
Дицъ, Ю. Рисунки	32, 37, 51, 53, 55
Добужинскій, М. Заставки.	305 и слѣд.
Дудлэ, К. Иллюстраціи	302
Жаньо, П. Разговоръ	193
Заттлеръ, І. Иллюстраціи	14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 36
Калькрейтъ, Л. Рисунокъ,	218
Дѣтскій портретъ	203
Пейзажъ	206
Клейнгемпель, Г. Спальня	213

стр.

Климтъ, Г. Стѣнная живопись . . 197, 201, 202
Коненковъ, С. Самсонъ 319, 320
Кройеръ, С. У Бьёрнсена 185
Лансере, Е. Ex-libris 57, 58
Рисунки 64, 258
Латушъ, К. Ужинъ послѣ бала 187
Балъ 192
Заря 194
Леандръ, С. Рисунокъ 35
Лейгеръ, М. Керамика и мебель . . 333, 334, 335
Ленбахъ, Фр. Портретъ Моммзена 338
Либерманъ, М. Дворикъ 208
Макдональдъ-Макинтошъ, М. Металлическія панно 214
Макинтошъ, К. Шкафъ 212
Малявинъ, Ф. 311
Манэ, Э. Быкъ 206
Мендезъ да Коста. Хамелеонъ и сова . . . 215
Миннэ, Г. Токарь 207
Монэ, К. Завтракъ 205
Мункъ, Э. Лѣтняя ночь 269
Мэкъ-Нэръ, Г. и Ф. Металлическое панно . . 211
Ореанъ, Р. Столовая 210
Орликъ, Е. Живопись на деревѣ 200
Остроумова, А. Гравюры на отдѣльныхъ листахъ (№ 11).
Коровки 259
Озеро ночью . . . . . —
Гравюры съ Рубенса 260
Лѣтній садъ 261
Наяда. 262
Луна 263
Гравюра 264
Эстрада 265
Павловскій вокзалъ 265
Рисунокъ 285
Пастернакъ, Л. Л. Толстой съ семьей, Эскизъ и 10 этюдовъ 65, 66, 67, 68
Пурвитъ, В. Осень. 314
Рерихъ, Н. Городъ строятъ 309
На Сѣверѣ 312
Заповѣдное мѣсто 312
Роденъ, О. 12 снимковъ въ его произведеній 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179
Росленъ, А. гр. Н. П. Шереметевъ 321
Цесаревичъ Павелъ Петровичъ 322

стр.

Великая княгиня Марія Ѳедоровна 323
Портретъ кн. Б. М. Голицына 324
Портретъ кн. Н. П. Голицыной 325
Портретъ И. И. Шувалова. 326
Портретъ Ландграфини Гессенъ-Гомбургской 327
Портретъ кн. А. М. Бѣлосельскаго 328
Портретъ кн. А. М. Бѣлосельской 329
Портретъ Маркизы Зои Марруци 330
Портретъ кн. А. Б. Куракина 331
Саариненъ, Э. 3 снимка 78
Свирская, Ю. Скульптура 189, 195
Симонъ, Л. Портретъ 186
Деревенскій балъ 189
Сомовъ, К. Ex=libris 59, 61, 62, 63
Стассенъ, Ф. Снятіе со креста 208
Сѣровъ, В. Зима 305
Ташнеръ, И. Иллюстраціи 46, 47, 50
Тома, Г. Рисунокъ 45
Трубецкой, кн. П. Портретъ М. С. Боткиной . 315
Уистлеръ, Дж. 4 портрета . . 156, 157, 158, 159
Фоглеръ, Г. Заставка 13
Фредерикъ, Л. Конецъ міра. 161
Дѣтство 162
Золотой вѣкъ; ночь 163
„ „ утро 164
„ „ вечеръ 165
Гимнъ Творцу. 166
Возрасты рабочаго. 167
Юность. 168
Шитье южно-русское, 3 снимка 94, 95, 96
Шмидтъ-Пехтъ, Е. Керамика 332, 333
Шумахеръ, Е. Свадьба въ Бретани 185
Эдельфельтъ, Э. Иллюстраціи. 7, 10, 11
Энкель, М. Портреты 79, 80, 84
Пейзажи 81, 86
Этюдъ. 82
Христосъ на горѣ Елеонской 83
На озерѣ 85
Жажда. 86
Народная читальня. 87
Эйтервикъ, Ж. Металлическія вазы. 216
Якунчикова, М. Петербургъ зимой 317
Паркъ. 318
Ѳедотовъ, П. Офицеръ, квартирующій въ деревнѣ 282

II. Отдѣлъ второй.

(Литературный).

	стр.
Бугаевъ, Б. Формы искусства	343
Бѣлый, А. Пѣвица	302
Ге, Н. Письма къ разнымъ лицамъ	283
Минскій, Н. Философскіе разговоры	45, 282
Э. Зола	249
Розановъ, В. Флоренція	3
Концы и начала	122
„Ипполитъ“ на Александринской сценѣ	240
Гоголь	337
Рцы. Зола и Римъ	299
Философовъ, Д. Современное искусство и колокольня св. Марка	114
Шестовъ, Л. Философія трагедіи	7, 97, 219

III. Отдѣлъ третій.

(Хроника. Отдѣльная нумерація страницъ [1]).

А. Н. Музыкальныя новинки	51
Бенуа, А. Красота Петербурга	138 (№ 8)
Старое и современное искусство	44
Бѣжаницкій, Д. Книги	21, 150 (№ 8)
Грабарь, И. По Европѣ	13, 142 (№ 8)
Дягилевъ, С. Книги	22
По поводу книги А. Бенуа	39
Въ театрѣ	31, 60
Замѣтки	34, 56, 150 (№ 8)
Розановъ, В. Счастливый обладатель своихъ способностей	29
Ростиславовъ, А. Книги	52, 62
Свѣдѣнія	55, 153 (№ 8
С. Д. М. В. Якунчикова (некрологъ)	59
Силэнъ. „Новое Время“ и Врубель	1
Русскій эстетикъ въ Парижѣ	149 (№ 8)
Философовъ, Д. Театральныя замѣтки	5, 46
Литературный чиновникъ	64
Ханенко. Художественная выставка въ Кіевѣ	146 (№ 8)
Шестаковъ, Д. Книги	25
Суздальскія традиціи	145 (№ 8)
Яремичъ, С. Отвѣтъ г. Ханенко	147 (№ 8)

Приложенія.

Еллѣ, П. 4 pointes-sèches 8, 32, 48, 54

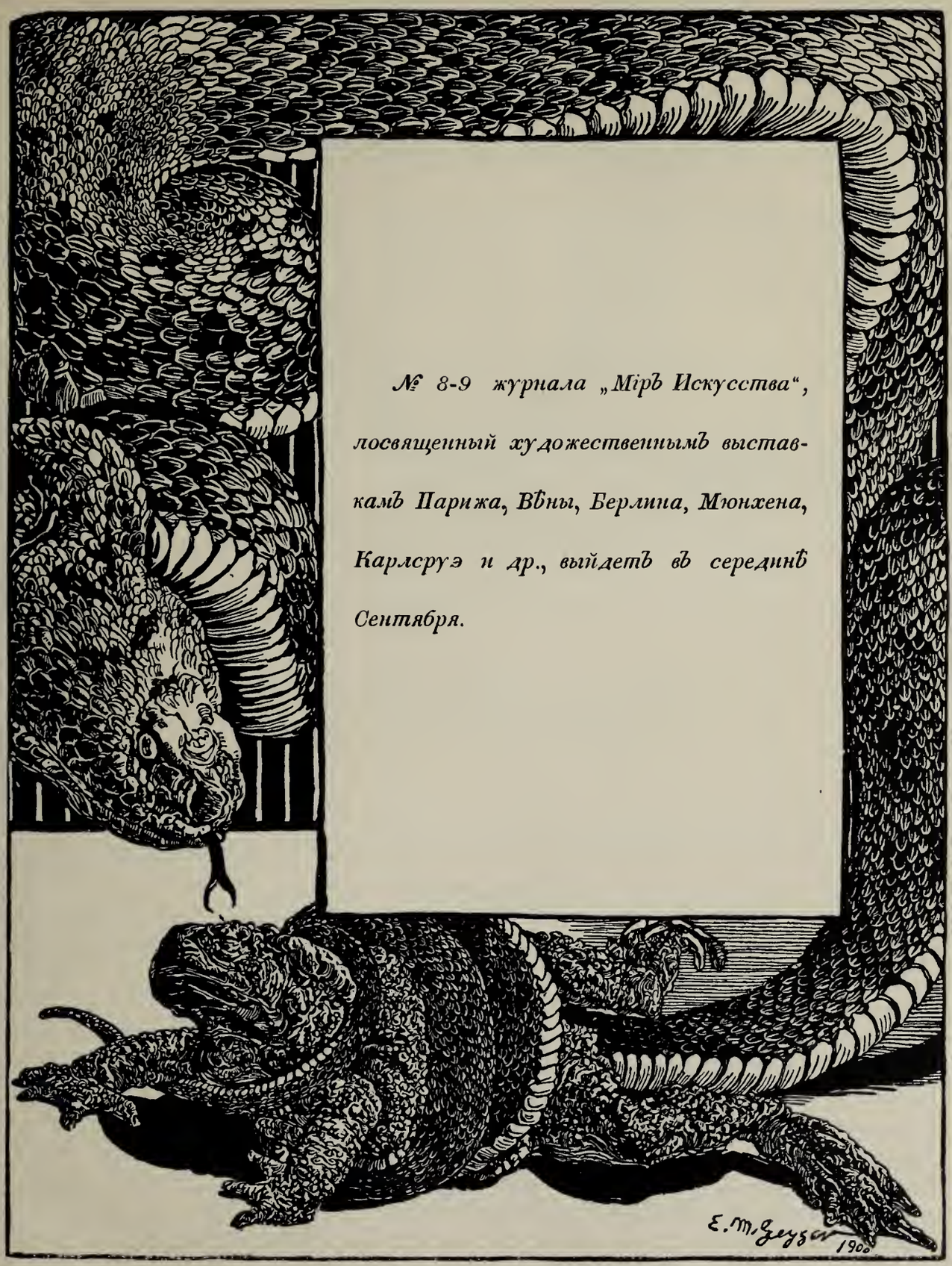
Остроумова, А. 4 хромолитографіи (№ 11),

Пастернакъ, Л. Л. Толстой съ семьей (№ 8). Фототипія.

Сѣровъ, В. Портретъ Государя Императора (№ 12). Фототипія.

---

[1]) Въ номерѣ 8-мъ отдѣльная нумерація хроники по ошибкѣ не соблюдена.


№ 8-9 журнала „Міръ Искусства“,
посвященный художественнымъ выставкамъ Парижа, Вѣны, Берлина, Мюнхена, Карлсруэ и др., выйдетъ въ серединѣ Сентября.
E. M. Dulac
1900

ФЛОРЕНЦІЯ

Такое благополучіе: едва пріѣхалъ во Флоренцію, въ пять часовъ утра, и, задыхаясь отъ усталости, счета денегъ и желанія спать, все-таки выглянулъ на минуту въ окно — какъ увидалъ чуднѣйшую церковь, какую никогда не видалъ, и, недоумѣвая, спрашивалъ себя: „да что такое, не въ Миланъ-же я попалъ вмѣсто Флоренціи“. У меня былъ адресъ: „piazza del Duomo“. Я не спросилъ себя, что такое „Duomo“, ѣхалъ отъ вокзала не долго, былъ увѣренъ, что останавливаюсь въ окраинной части огромнаго города, и, увидавъ бѣлое кружево мраморной церкви, положенное какъ-бы на черное сукно, пришелъ въ отличнѣйшее настроеніе духа. „Ну, такъ и есть! цвѣтущая, florens—Флоренція“. И заснулъ въ самыхъ радужныхъ снахъ.

Какая масса труда, заботливости, любви, терпѣнія, чтобы камешекъ за камешкомъ вытесать, вырѣзать, выгравировать такую картину, объемистую, огромную, узорную. Въ тысячный разъ здѣсь въ Италіи я подумалъ, что нѣтъ искусства безъ ремесла и нѣтъ генія безъ прилежанія. Чтобы построить „Duomo“, нужно было начать трудиться не съ мыслью: „насъ посѣтитъ геній“, а съ мыслью можетъ быть болѣе геніальною и во всякомъ случаѣ болѣе нужною: „мы никогда не устанемъ трудиться, ни мы, ни наши дѣти, ни вну-

Александръ Бенуа.
(A. Benois).

ки". Нужна вѣра не въ мой трудъ, но въ нашъ національный трудъ, вслѣдствіе чего я положилъ-бы свой камень со спокойствіемъ, что онъ не будетъ сброшенъ, забытъ, презрѣнъ въ слѣдующемъ году. Это-то и образуетъ „культуру", неуловимое и цѣльное явленіе связности и преемственности, безъ которой не началась исторія и продолжается только варварство.

Какъ „Duomo" ярокъ, цвѣтистъ, радостенъ снаружи, такъ внутри онъ меня поразилъ бѣдностью, сухостью, темнотою. Небольшія окна, то круглыя, розеткою, то длинныя, почти лентою, унизаны синими, пунцовыми, рѣже желтыми, вообще темно-цвѣтными стеклышками, почти не пропускающими свѣта. Вы движетесь въ совершенномъ мракѣ. Вдали горятъ не многія, рѣдкія лампады. Это—царство духовъ, это—какъ на кладбищѣ, гдѣ движутся фантастическіе огоньки.

И храмъ почти пустъ, даже во время богослуженія. Въ первый-же разъ, когда я вошелъ въ него, за стеклянной, въ половину съ деревомъ, перегородкой главнаго алтаря сидѣло на скамьяхъ едва-ли менѣе 80 патеровъ и вообще служителей, и прямо кричало, орало, смѣлымъ, мужественнымъ голосомъ, молитвы, не замѣчая и не обращая вниманія, что въ церкви никого рѣшительно кромѣ меня не было. Я всмотрѣлся за стеклянную перегородку. И патеры сидѣли почти въ темнотѣ. Но по серединѣ на пюпитрѣ лежала чудовищной величины развернутая книга, со словами и нотными знаками, длиной и толщиной какъ цифры на стѣнныхъ ча-

Александръ Бенуа.
(A. Benois).

сахъ, и эта книга одна въ цѣломъ соборѣ была ярко освѣщена сосредоточеннымъ отъ абажура свѣтомъ: по нейто и пѣли патеры. И это ихъ равнодушіе къ тому, что въ церкви никого нѣтъ, и громкій голосъ, какъ-бы счастливый одиночествомъ, какъ-бы говорящій: „и никого не надо, одни проживемъ“, почти испугалъ меня и смутилъ: „фу—какъ жрецы Ваала! и также орутъ“. Я достоялъ до конца службы. Она тянулась долго, безъ красоты, монотонно въ смыслѣ однообразія. Наконецъ все окончилось. Что это за служба въ порядкѣ римскаго богослуженія (было часа 4, а можетъ быть 6 по-полудни)—я не знаю Но они встали, ни мало не спѣша, поводя плечами, какъ солдатъ, надѣвающій ранецъ, и пошли, своей не усталой, крѣпкой походкой, грубо и твердо. Я перекрестился по православному. Кой-кто посмотрѣлъ на меня въ темнотѣ. „Ты зачѣмъ тутъ? И тебя не надо, никого не надо. Мы одни тутъ и совершенно счастливы. Богъ и мы“.

Впечатлѣніе, какъ и повсюду, постоянно въ Италіи: „ну, съ ними довольно трудно заговаривать о соединеніи церквей. Они сшибутъ васъ съ ногъ, просто самымъ движеніемъ, бытіемъ своимъ, раньше чѣмъ вы успѣете договорить первую фразу „предложенія“; сшибутъ—и перейдутъ черезъ васъ, и пойдутъ къ своимъ цѣлямъ, и заорутъ, какъ здѣсь, что-нибудь грубое изъ Missalum, безъ воспоминанія о васъ, безъ сожалѣнія васъ, потому-что имъ нужно и хочется пѣть по этой огромной средневѣковой книгѣ, какъ соловью слѣпому, который поетъ и упивается и до міра ему нѣтъ дѣла, ни — до слушателей. Это — вѣра. Да, это тоже вѣра,

не какъ наша теплящаяся, колеблющаяся, какъ огонь лампады, тихая, прекрасная, слабая—это другая, но тоже вѣра, законовъ которой мы не можемъ разсудить по совершенно особеннымъ законамъ своей вѣры.

В. Розановъ.

Александръ Бенуа (A. Benois).

НИТШЕ И ДОСТОЕВСКІЙ.

(Философія трагедіи).

XVI.

Все это, разумѣется, не „научно“, болѣе того, все это находится въ прямой противоположности съ основными предпосылками современной науки. И Достоевскому лучше чѣмъ кому-либо другому извѣстно, какъ мало опоры могутъ дать ему новѣйшія пріобрѣтенія и завоеванія человѣческаго ума. Оттого-то онъ никогда не пытается сдѣлать науку своей союзницей и вмѣстѣ съ тѣмъ рав-

но остерегается вступить съ ней въ борьбу ея-же оружіемъ. Онъ отлично понимаетъ, что нѣтъ болѣе залоговъ отъ небесъ. Но торжество науки, несомнѣнность и очевидность ея правоты, не приводятъ Достоевскаго къ покорности. Вѣдь онъ уже давно сказалъ намъ, что для него стѣна не непреоборимое препятствіе, а только отводъ, предлогъ. На всѣ научныя соображенія у него одинъ отвѣтъ (Димитрій Карамазовъ): „какъ я буду подъ землей безъ Бога? Каторжному безъ Бога быть невозможно“ [1]). Раскольниковъ вызываетъ яростную, непримиримую ненависть въ товарищахъ арестантахъ своей научностью, своей приверженностью несомнѣнной видимости, своимъ невѣріемъ, которое они, по словамъ Достоевскаго, сразу въ немъ почувствовали. „Ты безбожникъ! Ты въ Бога не вѣруешь, кричали они ему. Убить тебя надо!“ [2]). Все это, само собою разумѣется, не логично. Изъ того, что каторжники видятъ въ невѣріи страшнѣйшее изъ преступленій, вовсе не слѣдуетъ, что намъ должно отказаться отъ несомнѣнныхъ выводовъ науки. Погибай всѣ каторжные и подземные люди: не пересматривать-же изъ за нихъ вновь пріобрѣтенныя трудомъ десятковъ поколѣній людей аксіомы, не отказываться-же отъ апріорныхъ сужденій, только всего сто лѣтъ тому назадъ оправданныхъ, наконецъ, благодаря великому генію кенигсбергскаго философа. Такова ясная логика надземныхъ людей, противуставляемая неопредѣленнымъ стремленіямъ обитателей подполья. Примирить спорящія стороны невозможно. Онѣ борятся до послѣдняго истощенія силъ—и à la guérre, comme à la guérre,—средства борьбы не разбираются. Каторжниковъ чернятъ, бранятъ, смѣшиваютъ съ грязью съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ міръ. Достоевскій пробуетъ примѣнить тѣ-же пріемы и къ вольнымъ людямъ. Отчего, напримѣръ, не выставить въ каррикатурномъ, опошленномъ видѣ ученаго? Отчего не высмѣять Клода Бернара? Или не оклеветать и не оплевать журналиста, сотрудника либеральнаго изданія, а вмѣстѣ съ нимъ и всѣхъ либерально мыслящихъ людей? Достоевскій не остановился предъ этимъ. Чего онъ только не измыслилъ по поводу Ракитина! Самый отчаянный каторжникъ кажется благороднымъ рыцаремъ въ сравненіи съ этимъ будущимъ предводителемъ либераловъ, не брезгающимъ взять на себя за 25 рублей роль сводника. Все, разсказанное о Ракитинѣ, настоящая клевета на либераловъ, и клевета предумышленная. Можно говорить о нихъ, что хотите, но несомнѣнно, что самые лучшіе и честные люди становились въ ихъ ряды. Но ненависть не разбираетъ средствъ. Они въ Бога не вѣруютъ, убить ихъ надо—вотъ внутренній импульсъ Достоевскаго, вотъ, что движетъ имъ, когда онъ измышляетъ разнаго рода небылицы по поводу своихъ бывшихъ союзниковъ-либераловъ. Пушкинская рѣчь, въ которой, повидимому, звались къ единенію всѣ слои и партіи русскаго общества, на самомъ дѣлѣ была провозглашеніемъ вѣчной борьбы на смерть. „Смирись, гордый человѣкъ, потрудись, праздный человѣкъ“—развѣ Достоевскій не зналъ, что эти слова вызовутъ цѣлую бурю негодованія и возмущенія именно у тѣхъ, кого они предназначались замирить. Что они значатъ? Они зовутъ надземныхъ людей въ подземелье, въ каторгу, въ вѣчную тьму. Да развѣ хоть на минуту смѣлъ Достоевскій надѣяться, что за нимъ пойдутъ?! Онъ зналъ, онъ слишкомъ зналъ, что тѣ изъ его слушателей, которые не

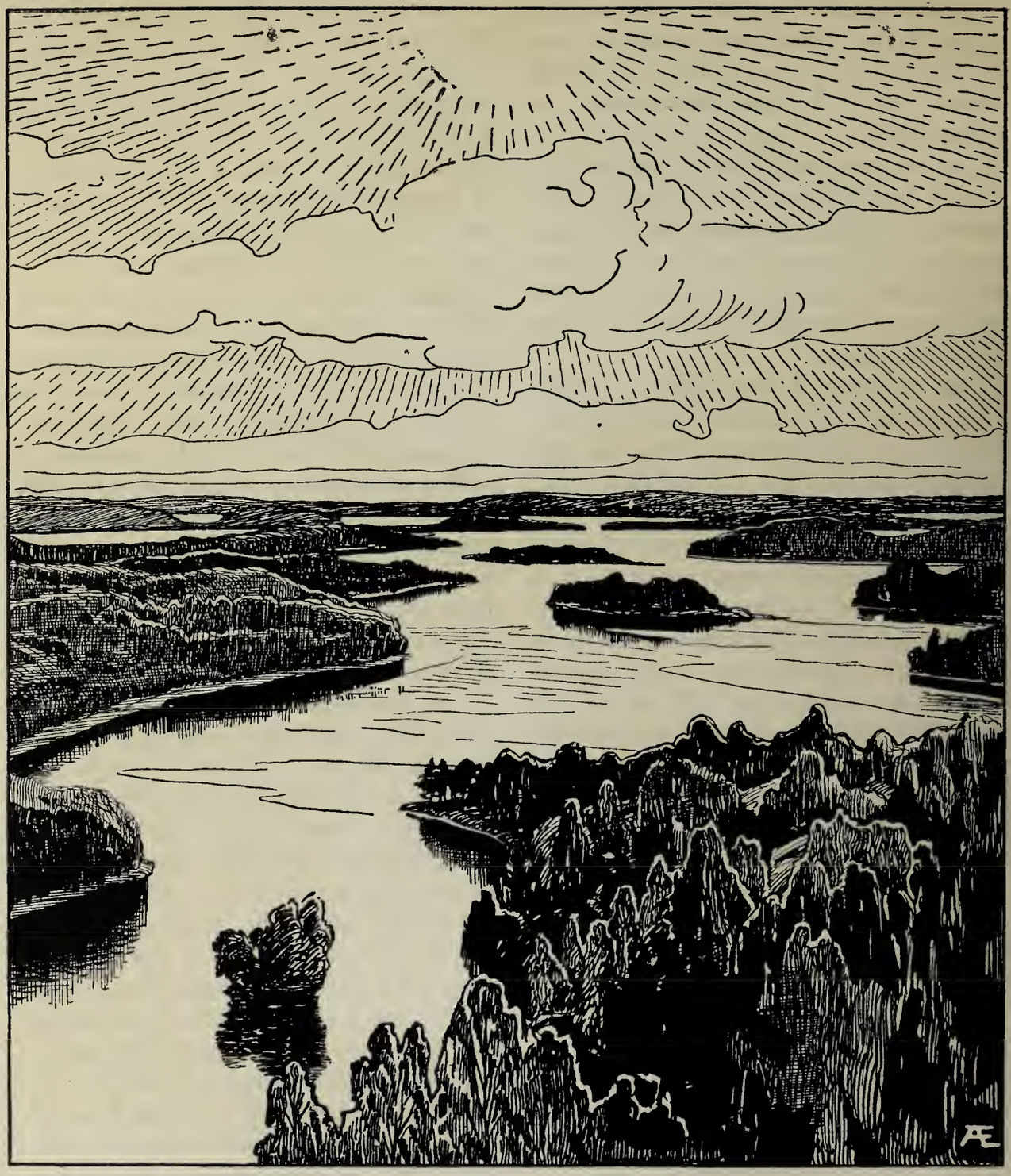
[1]) Братья Карамазовы, 700.
[2]) Преступленіе и наказаніе, 541.

П. Эллё (P. Helleu).
Pointe-sèche.

пожелаютъ лицемѣрить, не примутъ его призыва. „Мы хотимъ быть счастливы здѣсь, теперь“—вотъ, что думаетъ каждый надземный человѣкъ, — какое ему дѣло до того, что Достоевскій все еще не вышелъ изъ своей каторги! Разсказываютъ, что всѣ, присутствовавшіе на пушкинскомъ празднествѣ, были необычайно тронуты рѣчью Достоевскаго. Многіе даже плакали. Но, чему-же тутъ дивиться? Вѣдь слова оратора были приняты слушателями за литературу и только за литературу. Отчего-же не умилиться и не поплакать? Самая обыкновенная исторія...

Но нашлись и такіе люди, которые посмотрѣли на дѣло иначе и стали возражать. Достоевскому отвѣтили, что охотно принимаютъ его высокія слова о любви, но это нисколько не мѣшаетъ и не должно мѣшать людямъ заботиться объ устройствѣ земного счастья или, иначе говоря, имѣть „общественные идеалы“. Допусти Достоевскій это, только это одно ограниченіе, и онъ могъ-бы навѣки замириться съ либералами. Но онъ не только не пошелъ на уступку, онъ обрушился на профессора Градовскаго, взявшагося защищать дѣло либераловъ, съ такой безумной, съ такой безудержной яростью, точно Градовскій отнималъ у него самое послѣднее его достояніе. И, главное, вѣдь Градовскій не только не отказывался отъ высокаго ученія о любви къ людямъ, которому Достоевскій посвятилъ въ своемъ дневникѣ писателя, въ своихъ романахъ и пушкинской рѣчи столько пламенныхъ страницъ,—но, наоборотъ, на немъ и только на немъ основывалъ всѣ свои планы общественнаго устройства.

Но именно этого больше всего боялся Достоевскій. У Ренана, въ его предисловіи къ „Исторіи Израиля“, есть любопытная оцѣнка значенія еврейскихъ пророковъ: „ils sont fanatiques de justice sociale et proclament hautement que si le monde n'est pas juste ou susceptible de le devenir, il vaut mieux qu'il soit détruit: manière de voir très fausse, mais très féconde; car comme toutes les doctrines désespérées, elle produit l'héroisme et un grand éveil des forces humaines“. Точно такъ-же отнесся пр. Градовскій къ идеямъ Достоевскаго. Онъ находилъ ихъ „по существу“ ложными, но признавалъ ихъ плодотворными, т. е. способными пробудить людей и дать тѣхъ героевъ, безъ которыхъ невозможно движеніе впередъ человѣчества. Собственно говоря, и желать большаго нельзя. Съ „учителя“, по крайней мѣрѣ, должно было быть достаточно. Но Достоевскій въ такомъ отношеніи къ себѣ увидѣлъ свой приговоръ. Ему „плодотворности“ не нужно было. Онъ не хотѣлъ довольствоваться красивой ролью старика кардиналавъ „великомъ инквизиторѣ“. Одного, только одного искалъ онъ: убѣдиться въ „истинности“ своей идеи. И, если бы потребовалось, онъ готовъ былъ-бы разрушить весь міръ, обречь человѣчество на вѣчныя страданія — только-бы доставить торжество своей идеѣ, только бы снять съ нея подозрѣніе въ ея несоотвѣтствіи съ дѣйствительностью. Хуже всего было то, что въ глубинѣ души онъ и самъ, очевидно, боялся, что правота не на его сторонѣ и что противники, хотя и поверхностнѣй его, но зато ближе къ истинѣ. Это-то и возбуждаетъ въ немъ такую ярость, это-то и — лишаетъ его самообладанія, оттого онъ, въ своей полемикѣ противъ пр. Градовскаго, переходитъ всякія границы приличія. Что, если все происходитъ именно такъ, какъ говорятъ ученые и его собственная дѣятельность въ концѣ концовъ, помимо его воли, сыграетъ въ руку либераламъ, окажется плодотвор-



А. Эдельфельтъ (A. Edelfelt).
Иллюстрація къ поэмѣ І. Рунеберга.

А. Эдельфельтъ (A. Edelfelt).
Иллюстрація къ поэмѣ Л. Рунеберга.

ной, а руководившая имъ идея ложной, и чортово добро, рано или поздно, на самомъ дѣлѣ водворится на землѣ, заселенной довольными, радостными, сіяющими счастьемъ, обновленными людьми?

Само собою разумѣется, что человѣку такихъ воззрѣній и настроеній благоразумнѣе всего было-бы не пускаться въ публицистику, гдѣ неизбѣжно сталкиваешься съ практическимъ вопросомъ: что дѣлать? Въ романахъ, въ философскихъ разсужденіяхъ можно, напримѣръ, утверждать, что русскій народъ любитъ страданія. Но какъ примѣнить такое положеніе на практикѣ? Предложить устройство комитета, охраняющаго русскихъ людей отъ счастья?! Очевидно, это не годится. Но, мало того—невозможно даже постоянно выражать свою радость по поводу предстоящихъ человѣчеству случаевъ понести страданіе. Нельзя торжествовать, когда людей постигаютъ болѣзни, голодъ, нельзя радоваться бѣдности, пьянству. За это вѣдь камнями забросаютъ. Н. К. Михайловскій передаетъ, что высказанная въ статьяхъ январьскаго номера „Отеч. Записокъ" за 1873 годъ мысль, что „народу послѣ реформы, а отчасти даже въ связи съ ней, грозитъ бѣда быть умственно, нравственно и экономически обобраннымъ"—показалась Достоевскому „новымъ откровеніемъ". Весьма вѣроятно, что Достоевскій именно такъ понялъ или, вѣрнѣе, истолковалъ смыслъ статей „Отечественныхъ Записокъ". Реформа, на которую мечтатели возлагали столько надеждъ, не только не принесетъ ненавистнаго „счастья", но грозитъ страшной бѣдой. Дѣло, очевидно, обойдется и безъ джентельмена съ ретроградной физіономіей, на котораго ссылался подпольный діалектикъ. До хрустальнаго дворца—далеко, если самыя возвышенныя и благородныя начинанія приносятъ вмѣсто богатыхъ плодовъ одни несчастія. Правда, какъ публицистъ, Достоевскій такихъ вещей не говорилъ прямо. Его „жестокость" не рисковала еще быть столь откровенной. Даже болѣе того, онъ самъ никогда не пропускалъ случая бичевать—и какъ бичевать!—всякаго рода проявленія жестокости. Напримѣръ, онъ возставалъ противъ европейскаго прогресса на томъ „основаніи", что „прольются рѣки крови", прежде чѣмъ борьба классовъ приведетъ хоть къ чему нибудь путному нашихъ западныхъ сосѣдей. Это былъ одинъ изъ любимѣйшихъ его аргументовъ, который онъ не уставалъ повторять десятки разъ. Но тутъ только можно особенно наглядно убѣдиться, что всѣ argumenta суть argumenta ad homines Достоевскій-ли боялся ужасовъ и крови?. Но онъ зналъ, чѣмъ можно подѣйствовать на людей и, когда нужно было, рисовалъ страшныя картины. Почти одновременно онъ и укорялъ европейцевъ за ихъ пока все еще относительно безкровную борьбу и заклиналъ русскихъ итти войной на турокъ, хотя, конечно, одна, самая скромная, война требуетъ больше крови, чѣмъ десятокъ революцій. Или другой, еще болѣе поразительный примѣръ аргументаціи. Достоевскій разсказываетъ, что кто-то изъ его „знакомыхъ" высказался за сохраненіе розогъ для дѣтей, въ виду того, что тѣлесныя наказанія закаляютъ и пріучаютъ къ борьбѣ. До мнѣнія „знакомаго" (у Достоевскаго, въ „дневникѣ писателя", тьма „знакомыхъ", высказывающихъ „оригинальныя" мысли) намъ, конечно, дѣла нѣтъ но любопытно, что самъ Достоевскій этимъ мнѣніемъ заинтересовался и обѣщаетъ на досугѣ подумать о немъ. А между тѣмъ тотъ-же Достоевскій, такъ охотно надѣляющій людей, даже дѣтей, страданіями, вдругъ впадаетъ въ сантимен-

тальность и чувствительность, когда заходитъ рѣчь о судьбѣ мужа пушкинской Татьяны. Его покинуть, его сдѣлать несчастнымъ,—если-бы Татьяна рѣшилась на это, померкли-бы навсегда всѣ идеалы! Ну-съ, а вѣдь даже и не межъ сторонниками „жестокости“, я думаю, найдется не одинъ человѣкъ, который признаетъ, что приличная порція „страданій“ была-бы совсѣмъ не безполезна этому господину, такъ высоко поднимавшему и носъ, и плечи. Во всякомъ случаѣ не менѣе полезна, чѣмъ русскимъ дѣтямъ, которыя, какъ извѣстно, и внѣ школы не забываются „страданіями“. Такихъ примѣровъ у Достоевскаго можно найти очень много. На одной страницѣ онъ требуетъ отъ насъ самоотреченія во имя того, чтобъ избавлять отъ страданій ближнихъ, а на другой, почти сосѣдней, онъ воспѣваетъ эти-же страданія...

Изъ этого слѣдуетъ, что подземному человѣку *нечего* сказать, когда онъ выступаетъ въ роли учителя людей. Чтобъ выдержать такую роль, ему необходимо навсегда затаить свою истину и обманывать людей, какъ дѣлалъ старый кардиналъ. Если-же больше молчать нельзя, если-же наступило, наконецъ, время разсказать всенародно тайну великаго инквизитора, то стало быть людямъ нужно искать себѣ жрецовъ уже не среди учителей, какъ въ старину, а среди учениковъ, всегда охотно и bona fide исполняющихъ всякаго рода торжественныя обязанности. У учителей-же отнято послѣднее ихъ утѣшеніе: они уже не признаются болѣе народными благодѣтелями и исцѣлителями. Имъ сказали, имъ скажутъ: врачу исцѣлися самъ. Иначе говоря: найди свою задачу, свое *дѣло* не во врачеваніи нашихъ недуговъ, а въ собственномъ здоровьи. Заботься о себѣ—объ одномъ себѣ.

Г. Фоглеръ (*H. Vogeler*).

I. Заттлеръ (I. Sattler).

XVII.

На первый взглядъ задача упрощается. Но станьте на минуту на точку зрѣнія Достоевскаго, подземнаго человѣка, великаго инквизитора, и вы поймете, какая пытка скрывается въ этомъ упрощеніи. Подъ землей врачевать себя, заботиться о себѣ, думать о себѣ—когда, очевидно, никакое врачеваніе уже невозможно, когда ничего выдумать нельзя, когда все кончено! Но поразительно: когда человѣку грозитъ неминуемая гибель, когда предъ нимъ раскрывается пропасть, когда уходитъ послѣдняя надежда, съ него внезапно снимаются всѣ его тягостныя обязанности въ отношеніи къ людямъ, человѣчеству, къ будущему, цивилизаціи, прогрессу и т. д., и взамѣнъ всего этого предъявляется упрощенный вопросъ объ его одинокой, ничтожной, незамѣтной личности. Всѣ герои трагедіи — „эгоисты“. Каждый изъ нихъ по поводу своего несчастія зоветъ къ отвѣту все мірозданіе. Карамазовъ (Иванъ, конечно) прямо заявляетъ: „я не принимаю міра“. Что значатъ эти слова? Зачѣмъ Карамазовъ, вмѣсто того чтобы прятаться, какъ дѣлаютъ всѣ, отъ страшныхъ, неразрѣшимыхъ вопросовъ—прямо идетъ, лѣзетъ на нихъ, точно медвѣдь на рогатину? Вѣдь не по медвѣжьей же глупости! О, какъ хорошо знаетъ онъ, что такое неразрѣшимые вопросы и каково человѣку биться уже подрѣзанными крыльями о стѣны вѣчности! И тѣмъ не менѣе онъ не сдается. Никакія Ding an sich, воля, deus sive natura—не соблазняютъ его къ примиренію. Ко всѣмъ философскимъ построеніямъ этотъ забытый добромъ человѣкъ относится съ нескрываемымъ презрѣніемъ и отвращеніемъ: „жажду жизни, говоритъ Карамазовъ, иные сопляки-моралисты называютъ подлою“ [1])... У Достоевскаго ни одинъ изъ его допрашивающихъ судьбу героевъ не кончаетъ самоубійствомъ, не считая Кирилова, который если и убиваетъ себя, то не затѣмъ, чтобъ отдѣлаться отъ жизни, а чтобъ испытать свою силу. Въ этомъ отношеніи всѣ они раздѣляютъ точку зрѣнія старика Карамазова: они забвенія не ищутъ, какъ бы трудно имъ ни давалась жизнь. Любопытной иллюстраціей этой „точки зрѣнія“ служатъ юношескія мечтанія Ивана Карамазова, припомнившіяся ему въ бесѣдѣ съ чортомъ. Какой-то грѣшникъ былъ осужденъ пройти квадріліонъ километровъ, прежде чѣмъ ему откроются райскія двери. Грѣшникъ заупорствовалъ. „Не пойду“ говоритъ. Улегся и ни съ мѣста. Такъ пролежалъ онъ тысячу лѣтъ. Потомъ всталъ и пошелъ.

[1]) Братья Карамазовы, 272.

Шелъ билліонъ лѣтъ. „И только что ему отворили рай... не пробывъ еще и двухъ секундъ, воскликнулъ, что за эти

I. Заттлеръ (*I. Sattler*).
Иллюстрація къ „Исторіи прирейнскихъ городовъ“ Бооса.

райскаго блаженства, для котораго нѣтъ на человѣческомъ языкѣ словъ, суть лишь выраженіе той жажды жизни, о

двѣ секунды не только квадриліонъ, но даже квадриліонъ квадриліоновъ пройти можно и даже возвысить въ квадриліонную степень.“ О такихъ-то вещахъ размышлялъ Достоевскій. Эти головокружительные квадриліоны пройденныхъ километровъ, эти билліоны лѣтъ вынесенной безсмыслицы ради двухъ секундъ которой здѣсь идетъ рѣчь. Иванъ Карамазовъ, какъ и отецъ его, эгоистъ до мозга костей. Онъ не то, что не можетъ, онъ не хочетъ пытаться какъ нибудь растворить свою личность въ высшей идеѣ, слиться съ „первоединымъ“, природой и т. п., какъ рекомендуютъ философы. Хотя онъ и получилъ очень со-

временное образованіе, но онъ не боится предъ лицомъ всей философской науки предъявить *свои* требованія. Не боится тотъ „мыслилъ“, что хоть онъ и пожилъ достаточно, но все-же этой жизни мало. Онъ хочетъ еще и себѣ безсмертія.

I. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Исторіи прирейнскихъ городовъ“ Бооса.

даже, что его смѣшаютъ (и за одно уже отвергнутъ) съ его отцомъ. Прямо самъ и говоритъ: „Ѳедоръ Павловичъ, папенька, былъ поросенокъ, но мыслилъ правильно“ [1]). А самъ Ѳедоръ Павловичъ, поросенокъ-то, отлично видѣвшій и знавшій, какъ о немъ думаютъ люди, Вотъ разговоръ его съ дѣтьми:

„Иванъ, говори, есть Богъ или нѣтъ...

— Нѣтъ, нѣту Бога.

— Алешка, есть Богъ?

— Есть Богъ.

— Иванъ, а безсмертіе есть, ну тамъ какое нибудь, ну, хоть маленькое, малюсенькое?

— Нѣтъ и безсмертія.

[1]) Братья Карамазовы, 702.

— Никакого?
— Никакого.
— То-есть совершеннѣйшій нуль или нѣчто? Можетъ быть нѣчто какое есть? Все-же вѣдь не ничто.
— Совершенный нуль.
— Алешка есть безсмертіе?
— Есть.
— И Богъ, и безсмертіе?
— И Богъ, и безсмертіе.
— Гм: Вѣроятнѣе, что правъ Иванъ"...

Какъ видите, яблоко не далеко упало отъ дерева. И Ѳедора Павловича Карамазова Достоевскій надѣляетъ способностью искать высшую идею". Вѣдь разговоръ, согласитесь, характернѣйшій. „Вѣроятнѣе, что правъ Иванъ", это только объективное заключеніе, которое всегда навязывалось Достоевскому и котораго онъ такъ боялся. Но здѣсь важно и то, что Достоевскій нашелъ нужнымъ отличить Ѳедора Павловича. Чи-

1. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Исторіи прирейнскихъ городовъ" Бооса.

тателю, можетъ быть, кажется, что, если и есть безсмертіе, то во всякомъ случаѣ не для такой погани какъ Ѳедоръ Павловичъ и что навѣрно найдется какой нибудь такой законъ, который положитъ конецъ этому отвратительному существованію. Но Достоевскій о взглядахъ читателя мало заботится. Ракитина онъ держитъ за версту отъ своей высшей идеи, а старика Карамазова подпускаетъ къ ней,—принимаетъ его, хоть отчасти, въ почетное общество каторжниковъ. Соотвѣтственно этому все безобразное, отвратительное, трудное, мучительное, словомъ, все проблематическое въ жизни находитъ себѣ страстнаго и талантливѣйшаго выразителя въ Достоевскомъ. Онъ, словно нарочно, растаптываетъ на нашихъ глазахъ дарованіе, красоту, молодость, невинность. Въ его романахъ больше ужасовъ, чѣмъ въ дѣйствительности. И какъ мастерски, какъ правдиво эти ужасы описаны! У насъ нѣтъ ни одного художника, который умѣлъ-бы такъ разсказать о горечи обиды и униженія, какъ разсказываетъ Достоевскій. Въ исторіи Грушеньки и Настасьи Филипповны ничто такъ не поражаетъ читателя, какъ вынесенный этими женщинами позоръ. „...Пріѣдетъ вотъ этотъ, разсказываетъ Настасья Филипповна о Тоцкомъ, ...опозоритъ, разобидитъ, распалитъ, развратитъ, уѣдетъ—такъ тысячу разъ въ прудъ хотѣла кинуться“ [1])... А сколько вынесла Грушенька, вспоминая свою обиду. „Вотъ теперь, говоритъ она, пріѣхалъ этотъ обидчикъ мой, сижу теперь и жду вѣсти. А знаешь, чѣмъ мнѣ былъ этотъ обидчикъ? Пять лѣтъ тому назадъ завелъ меня сюда Кузьма,—такъ я сижу, бывало, отъ людей хоронюсь, чтобъ меня не видали и не слыхали, тоненькая, глупенькая, сижу да рыдаю, ночей на пролетъ не сплю — думаю: и ужъ гдѣ онъ теперь мой обидчикъ? Смѣется, должно быть съ другой надо мной, и ужъ я-жъ его, думаю, только-бы увидѣть его, встрѣтить когда; то ужъ я-жъ ему отплачу, ужъ я-жъ ему отплачу! Ночью, въ темнотѣ, рыдаю въ подушку и все это передумаю, сердце мое раздираю нарочно, злобой его утоляю „Ужъ я-жъ ему, ужъ я-жъ ему отплачу“! Такъ бывало и закричу въ темнотѣ. Да какъ вспомню вдругъ, что ничего-то я ему не сдѣлаю, а онъ-то надо мной смѣется теперь, а можетъ быть и совсѣмъ забылъ и не помнитъ, такъ кинусь съ постели на полъ, зальюсь безсильною слезой и трясусь—трясусь до разсвѣта. Поутру встану злѣе собаки, рада весь свѣтъ проглотить. Потомъ, что-жъ ты думаешь: стала я капиталъ копить, безъ жалости сдѣлалась, растолстѣла — поумнѣла, ты думаешь, а? Такъ вотъ нѣтъ же, никто того не видитъ и не знаетъ во всей вселенной, а какъ сойдетъ мракъ ночной, все такъ-же, какъ и дѣвчонкой, пять лѣтъ тому назадъ, лежу иной разъ, скрежещу зубами и всю ночь плачу: „ужъ я-жъ ему, да ужъ я-жъ ему!“ думаю. Слышалъ ты все это?“ [1]) Вотъ, какъ „рождаются“ убѣжденія у героевъ и героинь Достоевскаго! Я не говорю уже о Раскольниковѣ, Карамазовѣ, Кириловѣ Шатовѣ... Всѣ они испытали неслыханныя униженія. Какъ художественно выталкиваютъ Долгорукаго („Подростокъ“) изъ игорнаго дома, какъ оплевываютъ подпольнаго человѣка! Достоевскій собиралъ всѣ, имѣвшіяся въ его распоряженія средства, чтобъ вновь съ невѣдомой силой ударить по сердцу читателя, но на этотъ разъ уже не затѣмъ, чтобы читатель сталъ добрѣе и великодушно согласился по воскресеньямъ и въ праздн-

[1]) Идіотъ, 184.

[1]) Братья Карамазовы, 420.

ничные дни называть послѣдняго человѣка своимъ братомъ. Теперь задача другая. Теперь нужно вырвать отъ наука, отъ „этики“, какъ выражаются Ракитинъ и Димитрій Карамазовъ, признаніе, что благополучное устройство большинства, будущее счастье человѣчества, прогрессъ идеи, и т. д. словомъ, все то, чѣмъ до сихъ поръ оправдывались гибель и позоръ отдѣльныхъ людей — не можетъ разрѣшить главнаго вопроса жизни. И точно—въ виду изображенной Достоевскимъ дѣйствительности, едва-ли даже у самаго завзятаго и убѣжденнаго позитивиста, у самаго „хорошаго“ человѣка хватило-бы совѣсти вспоминать о своихъ идеалахъ. Когда столь оклеветанный всѣми „эгоизмъ“ приводитъ къ трагедіи, когда борьба одинокаго человѣческаго существа превращается въ непрерывную пытку, ни у кого не хватитъ безстыдства говорить высокими словами. Умолкаютъ даже и вѣрующія души... Но тутъ мы сталкиваемся уже не съ ученіемъ позитивистовъ или идеалистовъ, не съ философскими теоріями,

1. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Исторіи прирейнскихъ городовъ“ Бооса.

I. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Анабаптистамъ“.

не съ учеными системами. Людей можно образумить, философовъ и моралистовъ можно сдержать въ ихъ погонѣ за синтезомъ и объединеніемъ въ систему указаніемъ на судьбу трагическихъ людей. Но, что подѣлаешь съ жизнью? Какъ заставить ее считаться съ Раскольниковыми и Карамазовыми? У нея вѣдь ни стыда, ни совѣсти нѣтъ. Она равнодушно глядитъ на человѣческую комедію и человѣческую трагедію. Этотъ вопросъ переводитъ насъ отъ философіи Достоевскаго къ философіи его продолжателя Нитше, впервые открыто выставившей на своемъ знамени страшныя слова: апоѳеозъ жестокости.

I. Заттлеръ (I. Sattler).
Изъ серіи рисунковъ „Мой домикъ“.

1. Заттлеръ (I. Sattler).

XVIII.

Мы прослѣдили исторію перерожденія убѣжденій Достоевскаго. Въ основныхъ чертахъ она сводится къ попыткѣ реабилитаціи правъ подпольнаго человѣка. Если мы теперь обратимся къ сочиненіямъ Нитше, то, несмотря на то, что съ внѣшней стороны они такъ мало похожи на то, что писалъ Достоевскій, мы прежде всего найдемъ въ нихъ несомнѣнные и ясно выраженные слѣды тѣхъ настроеній и переживаній, которыя насъ поразили въ творчествѣ этого послѣдняго. И Нитше былъ въ молодости романтикомъ, заоблачнымъ мечтателемъ. Объ этомъ говоритъ намъ не только первое его произведеніе—„Рожденіе трагедіи“, но даже и статьи „Шопенгауеръ, какъ воспитатель и „Вагнеръ въ Байретѣ“, непосредственно примыкающія къ „Menschliches, Allzumenschliches“, сочиненію, въ которомъ онъ въ первый разъ въ жизни, еще робко и осторожно, позволяетъ себѣ взглянуть на міръ и людей собственными глазами. За этотъ опытъ ему пришлось расплатиться дорогой цѣной. Большинство его друзей, въ томъ числѣ и самъ Вагнеръ, отвернулись отъ него. Никто изъ нихъ, какъ это всегда бываетъ, не заинтересовался причиной внезапнаго перелома, происшедшаго въ душѣ Нитше. Друзья лишь подняли крикъ, что онъ „измѣнилъ“ прежнимъ убѣжденіямъ и нашли, что этого вполнѣ достаточно, чтобъ осудить человѣка. Всѣ знали, что Нитше тяжело и мучительно боленъ. Но и въ этомъ не видѣли смягчающихъ вину обстоятельствъ. Вагнеръ, еще недавно превозносившій литературную дѣятельность Нитше, по прочтеніи „Menschliches, Allzumenschliches“ такъ вознегодовалъ, что не счелъ даже нужнымъ попытаться усовѣстить своего молодого друга и ученика. Онъ просто замолчалъ и уже до самой своей смерти не возобновлялъ сношеній съ Нитше. Такъ что, въ самую трудную минуту своей жизни, когда человѣкъ, по общему мнѣнію, наиболѣе всего нуждается въ нравственной поддержкѣ, Нитше оказался совершенно одинокимъ. Правда, общее мнѣніе въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, подъ видомъ несомнѣнной истины преподноситъ намъ несомнѣнное заблужденіе. Въ дѣйствительно трудныя минуты жизни поддержка друзей обыкновенно ничего не даетъ и не можетъ дать человѣку и лишь тяготитъ его назойливымъ требованіемъ откровенности и признаній. Въ такіе моменты лучше всего оставаться одному. Хватитъ силъ вынести свое несчастье — выйдешь побѣдителемъ. Не хватитъ—все равно, никакой Вагнеръ не поможетъ. Я говорю, конечно, не объ обыкновенныхъ житейскихъ трудностяхъ, при которыхъ всегда два ума лучше, чѣмъ одинъ, а о тѣхъ случаяхъ, когда, по выраженію Достоевскаго, земля трещитъ подъ ногами. А вѣдь въ жизни они бываютъ гораздо

чаще, чѣмъ въ романахъ. Тутъ друзья ничѣмъ не могутъ помочь. Но друзья Нитше и не думали помогать ему. Они стали его врагами и, не желая дать себѣ трудъ понять человѣка, мстили ему презрѣніемъ. По словамъ-же Нитше, на этотъ разъ особенно заслуживающимъ довѣрія, презрѣніе другихъ гораздо труднѣе вынести, чѣмъ собственное презрѣніе къ себѣ. [1]) И точно, какъ-бы человѣкъ ни презиралъ себя, въ глубинѣ души его всегда живетъ еще надежда, что онъ все таки отыщетъ выходъ изъ своего труднаго положенія. Приговоръ-же людей безпощаденъ, неумолимъ, окончателенъ. Его между дѣломъ бросаютъ осужденному съ тѣмъ, чтобъ никогда уже вновь не пересмотрѣть его...

По собственному признанію Нитше, „Шопенгауеръ, какъ воспитатель“ и „Вагнеръ въ Байретѣ“ были имъ написаны, когда онъ уже не вѣрилъ ни въ философію Шопенгауера, ни въ искусство Вагнера. А между тѣмъ объ эти статьи—сплошной панегирикъ имъ. Для чего-же понадобилось такое притворство? Нитше объясняетъ, что, прощаясь со своими учителями, онъ хотѣлъ выразить имъ свою признательность и благодарность за прошлое. Я полагаю, что читатель найдетъ такой способъ выраженія благодарности незаслуживающимъ одобренія: нужно умѣть жертвовать ради истины своими друзьями и учителями. Вѣроятно, и самъ Нитше держался такого-же мнѣнія, если-же онъ все-таки выступаетъ открытымъ сторонникомъ Шопенгауера и Вагнера, хотя знаетъ, что пришло время проститься съ ними, то на это у него были иныя, можетъ быть менѣе красивыя, но несомнѣнно болѣе глубокія и серьезныя причины. Очевидно, дѣло было не въ учителяхъ, а въ ученикѣ: Нитше-бы, пожалуй, менѣе церемонно распростился съ руководителями своей юности, если-бы самъ твердо зналъ, куда ему итти отъ нихъ. Мы видимъ, что признательность и благодарность не помѣшали ему впослѣдствіи написать рѣзкую статью о Вагнерѣ, не помѣшали также называть Шопенгауера „старымъ фальшиво-монетчикомъ.“ Но это уже было подъ конецъ его литературной дѣятельности, въ 1886—88 году. Въ 1875 году онъ еще не смѣлъ думать, что нарождающіяся въ его душѣ мысли и настроенія, еще неопредѣленныя и хаотическія, возможно будетъ противоставить стройной и законченной, уже нашедшей себѣ признаніе философіи Шопенгауера и прогремѣвшей на всю Европу славѣ Вагнера. Ему казалось тогда, что самое ужасное, что можетъ случиться съ человѣкомъ—это разрывъ съ учителями, измѣна прежней вѣрѣ и убѣжденіямъ. Онъ думалъ, что убѣжденія однажды на всю жизнь получаются человѣкомъ изъ рукъ достойныхъ учителей. Хотя онъ и много читалъ, но ему и въ голову не пришло, что такія полученныя готовыми отъ другихъ людей убѣжденія менѣе цѣнны, чѣмъ собственный, выработанный своими испытаніями, своими страданіями взглядъ на жизнь. То-есть, если хотите, онъ зналъ и это. Даже самъ высказывался въ этомъ смыслѣ, ибо въ книгахъ, которыя онъ читалъ (хотя-бы у Шопенгауера), объ этомъ не разъ и подробно говорится. Но, когда наступилъ „опытъ“, когда пришла неизвѣстность, Нитше, какъ и всѣ люди въ его положеніи, не догадался, что это—то, о чемъ говорится въ книгахъ. Онъ лишь съ ужасомъ почувствовалъ, что въ душѣ его зашевелилось нѣчто неслыханно безобразное и ужасное. Въ своихъ мукахъ, въ своей безнадежности онъ не узналъ про-

[1]) Нитше, т. II, стр. 376.

I. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Анабаптистамъ».
Ужинъ на „Zionsberg“.

I. Заттлеръ (*I. Sattler*).

славленнаго „страданія“, которое онъ вслѣдъ за Шопенгауеромъ благословлялъ и призывалъ въ своемъ первомъ произведеніи—„рожденіи трагедіи“. Онъ такъ мало казался себѣ похожимъ на героя, на одного изъ многихъ интересныхъ грѣшниковъ, въ родѣ Тангейзера, такъ красиво позировавшихъ въ операхъ Вагнера. Въ его положеніи не было и слѣда трагической красоты, которой онъ привыкъ любоваться въ произведеніяхъ древнихъ писателей. Онъ не похитилъ съ небесъ для блага человѣчества огня. Онъ не разгадалъ, какъ Эдипъ, загадки Сфинкса. Онъ даже не былъ въ гротѣ Венеры. Наоборотъ, когда онъ оглядывался на свое прошлое, оно представлялось ему непрерывнымъ рядомъ позорнѣйшихъ униженій. Вотъ, въ какомъ свѣтѣ рисуется ему его служеніе искусству, т. е. исторія его отношеній къ Вагнеру: „въ одной партіи, говоритъ онъ въ афоризмѣ, называющемся „мученикъ противъ воли“, былъ человѣкъ, слишкомъ робкій и трусливый, чтобы противорѣчить своимъ товарищамъ: имъ пользовались для всевозможныхъ цѣлей, отъ него добивались чего угодно, такъ какъ онъ больше, чѣмъ смерти, боялся дурного мнѣнія своихъ единомышленниковъ; это была жалкая и слабая душа. Товарищи понимали его и, пользуясь указанными его свойствами, сдѣлали изъ него героя, а подъ конецъ даже и мученика. Хотя слабый человѣкъ про себя всегда говорилъ „нѣтъ“, но вслухъ онъ произносилъ „да“, — даже на эшафотѣ, когда умиралъ за убѣжденія своей партіи: подлѣ него стоялъ одинъ изъ его старыхъ товарищей, который такъ тиранизировалъ его взглядомъ и словомъ, что онъ и въ самомъ дѣлѣ достойно встрѣтилъ смерть и съ тѣхъ поръ считается мученикомъ и великимъ характеромъ“ [1]). Если въ этихъ словахъ резюмируется „прошлое“ Нитше, то можно-ли повѣрить, что при прощаніи съ нимъ человѣкъ испытывалъ чувство благодарности и признательности? Не вѣроятнѣе-ли, что статьи „Вагнеръ въ Байретѣ“ и „Шопенгауеръ, какъ воспитатель“ были написаны лишь потому, что Нитше все еще продолжалъ чувствовать на себѣ взглядъ Вагнера (а можетъ быть и не одного Вагнера) и не въ силахъ былъ бороться съ его гипнотизирующимъ

I. Заттлеръ (*I. Sattler*).

[1]) Сочин. т. II, стр. 86.

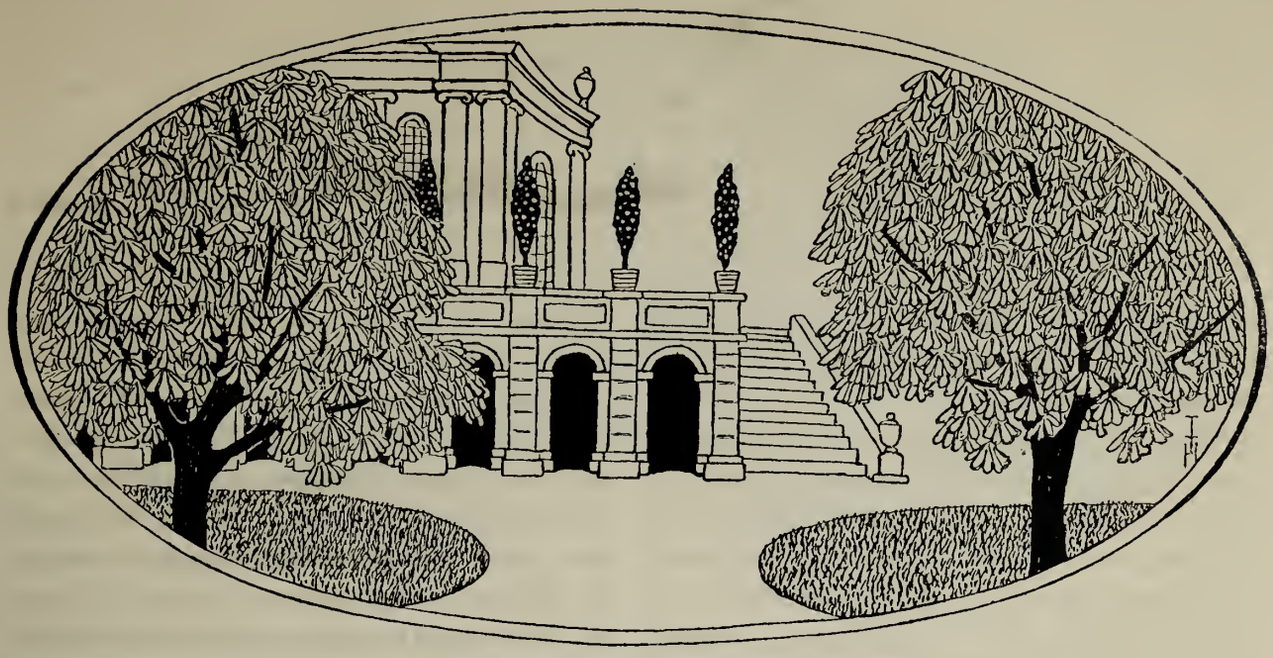
I. Заттлеръ (I. Sattler).
Иллюстрація къ „Исторіи прирейнскихъ городовъ“ Бооса.

вліяніемъ. Да и какъ бороться? Для этого прежде всего нужно было вырвать изъ себя уваженіе къ себѣ. назвать свое прошлое настоящимъ именемъ, признаться, что газетные критики, которыхъ онъ привыкъ считать жалкими и недостойными людишками, были правы, называя его „литературнымъ лакеемъ Вагнера“. Иными словами, нужно обречь себя на существованіе послѣдняго „человѣка“. На такой ужасный шагъ человѣкъ не сразу рѣшается. Нитше все еще надѣется, что можетъ быть еще полезнымъ своей партіи, хотя-бы тѣмъ, что словами будетъ поддерживать ея принципы и стремленія. По крайней мѣрѣ доброе имя будетъ сохранено, по крайней мѣрѣ никто не узнаетъ, какъ онъ отвратительно и постыдно несчастенъ. Это чего нибудь да стоитъ. Нитше былъ гордымъ человѣкомъ. Онъ не хотѣлъ выставлять на показъ свои раны, онъ хотѣлъ скрыть ихъ отъ постороннихъ взоровъ. Для этого пришлось, конечно, притворяться и лгать, для этого пришлось писать горячія хвалебныя статьи въ честь Шопенгауера и Вагнера, которыхъ въ душѣ онъ уже почти ненавидѣлъ, ибо

считалъ ихъ главными виновниками своего страшнаго несчастія. Но и то сказать, кому нужна была *его* правда? И что могъ-бы онъ разсказать, если-бы хотѣлъ говорить правду? Признаться открыто въ своей негодности? Но развѣ мало на свѣтѣ негодныхъ людей? И развѣ такое признаніе могло кого нибудь поразить или заинтересовать? Вѣдь, въ сущности, ничего особеннаго и не произошло. Нитше думалъ о себѣ, что онъ достойный человѣкъ, предназначенный для важнаго и значительнаго дѣла. Оказалось, что онъ ошибся, что онъ былъ ничтожнымъ и жалкимъ человѣкомъ. Такіе случаи часто бываютъ въ жизни. О нихъ никто и не вспоминаетъ. Такъ, напримѣръ, самому-же Нитше пришлось убѣдиться, что Давидъ Штраусъ, почитавшійся нѣмцами за великаго философа и образцоваго стилиста, на самомъ дѣлѣ лишь „образованный филистеръ", плохо владѣющій обыкновеннымъ литературнымъ языкомъ. Развѣ кого нибудь, и самого Нитше, это открытіе поразило, ужаснуло? Нѣтъ, конечно. На землѣ и безъ Давида Штрауса осталось достаточно примѣчательныхъ философовъ и образцовыхъ стилистовъ. Если-бы Нитше объективно разсудилъ, то могъ - бы легко убѣдиться, что и его собственный случай не имѣетъ особеннаго значенія. А если-бы онъ къ тому-же еще припомнилъ основныя положенія философіи Шопенгауера, то могъ-бы вполнѣ утѣшиться въ своемъ несчастіи. Вѣдь „воля" осталась неизмѣнной, стоитъ-ли думать о томъ, что индивидуумъ, т. е. одинъ изъ милліардовъ случаевъ ея объективаціи, оказался раздавленнымъ? Но обыкновенно „основныя положенія философіи" мгновенно испаряются изъ памяти, какъ только человѣкъ серіозно столкнется съ жизнью. Если Нитше и вспоминалъ Шопенгауера, то не затѣмъ уже, чтобъ искать у него утѣшенія, или поддержки, а чтобы предать его проклятію, какъ своего злѣйшаго врага. „Такое слово я скажу моимъ врагамъ: что значитъ всякое человѣкоубійство въ сравненіи съ тѣмъ, что вы сдѣлали мнѣ! То, что вы сдѣлали мнѣ—хуже всякаго убійства; вы отняли у меня невозвратное: такъ говорю я вамъ, враги мои. Вы убили мои видѣнія и милыя чудеса моей юности. Вы отняли у меня товарищей моихъ, блаженныхъ духовъ. Въ память о нихъ я возлагаю здѣсь этотъ вѣнокъ и это проклятіе. Это проклятіе вамъ—мои враги" [1]). Эти слова Заратустры относятся къ Вагнеру и Шопенгауеру. Нитше проклинаетъ своихъ учителей за то, что они погубили его юность...

[1]) Соч. т. VI. Das Grablied.

1. Заттлеръ (I. Sattler).
Ex-libris.



Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).

XIX.

Но, спросимъ опять: wozu solch Lärm? Что такое случилось? Нитше погибаетъ? Развѣ это достаточное основаніе, чтобы проклинать философію Шопенгауера и музыку Вагнера? Если мы вспомнимъ первыя произведенія Нитше, если мы прислушаемся къ „ученію“ Заратустры о сверхчеловѣкѣ, то намъ покажется, что въ сущности Нитше рѣшительно не было никакой нужды такъ волноваться. Не удалась одна жизнь—нѣтъ въ томъ никакой бѣды. Природа производитъ индивидуумовъ милліонами и ея задача не въ сохраненіи и развитіи отдѣльныхъ экземпляровъ, а въ совершенствованіи вида, породы. Такъ говорилъ Шопенгауеръ. Такъ или почти такъ говорилъ и Заратустра. Что съ того, что погибли юношескія мечтанія одного профессора? Развѣ человѣчеству это грозитъ какой нибудь опасностью?

Нитше отлично понималъ, что принятые имъ отъ Шопенгауера философскія положенія заключаютъ въ себѣ его приговоръ. Если-бы онъ хоть вправѣ былъ считать себя примѣчательнымъ человѣкомъ! Но, въ свое оправданіе, онъ не могъ даже сослаться на свои необыкновенныя дарованія. Какъ видно изъ приведеннаго въ предыдущей главѣ афоризма „мученикъ по неволѣ“, въ ту пору онъ самъ видѣлъ въ себѣ лишь жалкаго прислужника Вагнера. Зачѣмъ-же существовать такому ничтожеству? Не лучше-ли тихо и незамѣтно стушеваться, уступить мѣсто въ жизни болѣе достойнымъ представителямъ человѣческой породы? Теперь именно Нитше представлялся случай осуществить высокія требованія общепринятой нравственности, взятыя подъ свое покровительство философіей Шопенгауера, и доказать не на словахъ, а на дѣлѣ, что идея самопожертвованія и самоотреченія—не пустой звукъ, а великая сила, способная воодушевить человѣка и дать ему смѣлость покорно вынести самую мучительную судьбу. Но Нитше поступилъ какъ

Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).

разъ обратно тому, чего отъ него требовали его прежнія „убѣжденія“, полученныя отъ великаго воспитателя, Шопенгауера. Вмѣсто того, чтобы покориться и радоваться въ своемъ несчастіи прошлымъ успѣхамъ и новымъ надеждамъ человѣчества—что наиболѣе-бы соотвѣтствовало выраженнымъ въ „рожденіи трагедіи“ убѣжденіямъ—Нитше рѣшается своей судьбой провѣрять справедливость и истинность завѣщанныхъ намъ тысячелѣтіями и столько разъ блестяще оправданныхъ лучшими умами человѣчества, идеаловъ. Уже въ „Menschliches, Allzumenschliches“ онъ поднимаетъ вопросъ о „цѣнности неэгоистическихъ мотивовъ, объ инстинктахъ сострадания, самоотреченія, самопожертвованія, которые именно Шопенгауеръ такъ долго золотилъ, обожествлялъ, опотустороннивалъ (verjenseitigt), пока они, наконецъ, не стали для него цѣнностями an sich“ [1]). И для разрѣшенія этого вопроса онъ уже не обращается, какъ прежде, когда писалъ свои первыя произведенія, къ философамъ, поэтамъ, проповѣдникамъ, словомъ, къ ученіямъ, передававшимся людьми изъ поколѣнія въ поколѣніе. Онъ чувствуетъ, что во всемъ этомъ онъ не найдетъ отвѣта для себя, словно всѣ учителя человѣчества сговорились молчать о томъ, что для него важнѣе всего. И о своихъ собственныхъ сочиненіяхъ, въ которыхъ онъ когда-то выступалъ съ такой гордостью и увѣренностью всезнающаго и всепонимающаго судьи, онъ долгое время не смѣетъ обмолвиться ни однимъ словомъ. Только впослѣдствіи, черезъ много лѣтъ онъ дѣлаетъ въ предисловіи или, вѣрнѣе, въ послѣсловіи къ „рожденію трагедіи“ попытку оцѣнить свой первый литературный опытъ. И странно устроено человѣческое сердце! Несмотря на то, что эта книга кажется ему во многихъ отношеніяхъ дурно написанной, несмотря на то, что онъ превосходно видитъ всѣ ея недостатки („...но книга, въ которой вылились мой юношескій пылъ и подозрительность, что за *невозможная* книга должна была вырости изъ такой неюношеской задачи“ [1]), онъ не можетъ не питать къ ней отеческой нѣжности. А между тѣмъ, онъ, собственно говоря, долженъ былъ-бы ненавидѣть ее такъ-же, какъ сочиненія Шопенгауера и музыку Вагнера. Она вѣдь была наиболѣе полнымъ выраженіемъ той отчужденности отъ жизни, той боязни дѣйствительности, словомъ, того романтизма, который, благодаря специфически оранжерейному воспитанію Нитше, такъ всецѣло и въ такой ранней молодости овладѣлъ его довѣрчивой душой. И не только „рожденіе трагедіи“—всѣ первыя произведенія Нитше, вплоть до „Menschliches, Allzumenschliches“, по той же причинѣ должны-бы были быть ненавистны ихъ автору. Всѣ они—романтизмъ чистѣйшей воды, т. е. болѣе или менѣе граціозная игра готовыми поэ-

[1]) Соч. т. VII, стр. 292.

[1]) Соч. т. I, стр. 3.

Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).

тическими образами и философскими понятіями. Для молодого Нитше слово Шопенгауера—законъ. „Я принадлежу, пишетъ онъ въ 1875 году, когда ему уже было тридцать лѣтъ, и когда дѣйствительность стала уже предъявлять къ нему свои первыя грозныя требованія, къ числу тѣхъ читателей Шопенгауера, которые, прочитавъ первую страницу его сочиненій, уже навѣрное знаютъ, что прочтутъ все, что онъ писалъ и вообще внимательно прислушаются къ каждому его слову. Онъ сразу пріобрѣлъ мое довѣріе и теперь оно не меньше, чѣмъ было девять лѣтъ тому назадъ. Я понимаю его, какъ будто онъ писалъ нарочно для меня“ [1]). Какъ видите, Нитше плохо помѣстилъ свое довѣріе. И вообще съ „довѣріемъ“ нужно обращаться осторожнѣй—Шопенгауеръ-же менѣе всего годится въ учителя юношеству уже въ виду тѣхъ вопросовъ, о которыхъ у него идетъ рѣчь и до которыхъ молодому человѣку, даже даровитому, обыкновенно очень мало дѣла. Не лучше обстояло дѣло и съ музыкой. И Вагнеръ, съ его операми, опасенъ для несозрѣвшихъ людей, принуждая ихъ до времени входить въ чуждыя и недоступныя имъ сферы. Впослѣдствіи самъ Нитше вполнѣ ясно созналъ это. „Я былъ влюбленъ въ искусство, пишетъ онъ, съ истинной страстью и въ концѣ концовъ во всемъ существующемъ не видалъ ничего, кромѣ искусства—въ тѣ годы, когда обыкновенно иныя страсти волнуютъ душу человѣка“ [1]).

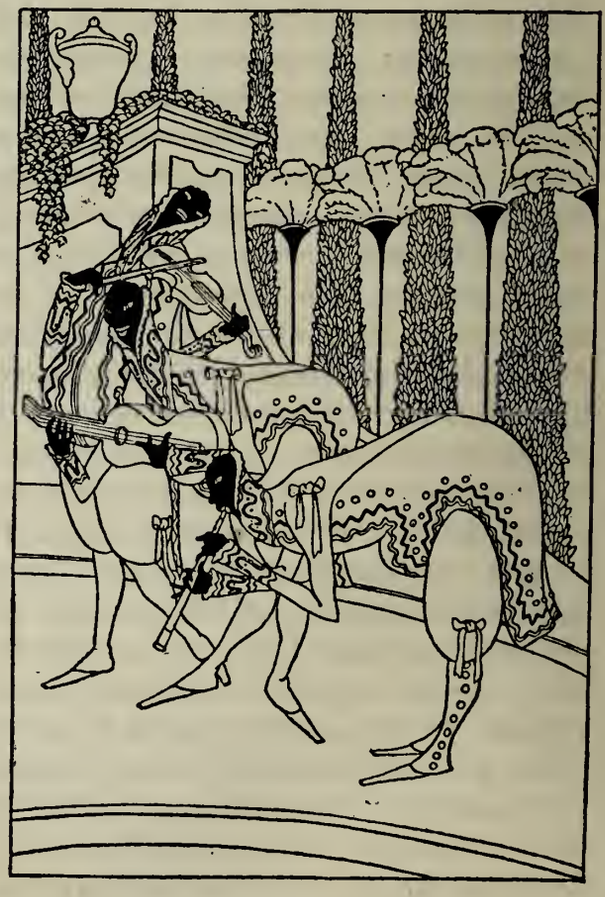
Впрочемъ, собственно говоря, довѣріе къ ученію Шопенгауера и увлеченіе Вагнеромъ вовсе не всегда такъ фатально губительны для человѣка. Если-бы жизнь Нитше прошла безъ случайныхъ осложненій, то, можетъ быть, онъ до глубокой старости сохранилъ-бы въ душѣ чувства любви и преданности къ своимъ учителямъ. Романтизмъ далеко не всегда уродуетъ и коверкаетъ человѣческую судьбу. Наоборотъ, часто онъ счастливо оберегаетъ людей отъ столкновенія съ дѣйствительностью и способствуетъ сохраненію на долгіе годы того прекраснодушія, той ясности и свѣтозарности взглядовъ, того довѣрія къ жизни, которыя мы выше всего цѣнимъ

[1]) Соч. т. I, стр. 398.

[1]) Соч. т. XI. стр. 130.

Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).
Иллюстрація.

въ философахъ. И Нитше могъ-бы до конца дней своихъ развивать тѣ идеи, которыя положены имъ въ основаніе „рожденія трагедіи". Онъ могъ-бы учить людей мириться съ ужасами жизни, могъ-бы, какъ дѣлалъ его предшественникъ, прославлять „философа, художника и святого". И навѣрное-бы снискалъ себѣ великое уваженіе среди современниковъ и славу въ потомствѣ: вѣдь называетъ-же пр. Рилль его „рожденіе трагедіи" геніальнымъ произведеніемъ. Правда, можетъ въ этомъ отзывѣ нѣмецкаго профессора позволительно видѣть нѣкоторую политическую хитрость. Можетъ быть пр. Рилль, не находя удобнымъ все сплошь порицать въ Нитше и желая имѣть видъ безпристрастнаго и справедливаго судьи, предпочитаетъ преувеличенно похвалить ту книгу Нитше, которая наиболѣе похожа на то, что пишутъ всѣ, съ тѣмъ чтобъ развязать себѣ руки и уже потомъ свободно нападать на остальныя его произведенія. Но все же несомнѣнно, что если-бы Нитше продолжалъ писать въ духѣ „рожденія трагедіи", то ему пришлось-бы лишь настолько отдѣлиться отъ общепринятыхъ убѣжденій и взглядовъ, насколько это разрѣшается существующими представленіями о дозволенной и желательной оригинальности. Онъ-бы, конечно, въ началѣ своей писательской дѣятельности имѣлъ и противниковъ, но подъ конецъ достигъ-бы той виртуозности изложенія, которая покоряетъ и враговъ и наиболѣе всего обезпечиваетъ человѣку радостное уваженіе окружающихъ



Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).
Иллюстрація.

его ближнихъ. Несомнѣнно, что при иныхъ обстоятельствахъ Нитше писалъ бы иное, и пр. Рилль могъ-бы съ спокойной совѣстью называть всѣ его произведенія геніальными.

Но судьба рѣшила иначе. Вмѣсто того, чтобы предоставить Нитше спокойно заниматься будущимъ всего человѣчества и даже всей вселенной, она предложила ему, какъ и Достоевскому, одинъ маленькій и простой вопросъ—о его собственномъ будущемъ. И проникновенный философъ, безтрепетно глядѣвшій на ужасы всего міра, смутился и потерялся, какъ заблудившееся въ лѣсу дитя, предъ этой несложной и почитающейся легкой задачей. Въ этомъ дѣлѣ его прошлая ученость оказалась для него безполезной, даже тягостной. „Все торжественное опротивѣло мнѣ, пишетъ онъ. Что мы такое?“ [1]) А между тѣмъ это „торжественное“ было то, чѣмъ онъ жилъ до сихъ поръ, что онъ считалъ величайшей мудростью и въ распространеніи чего видѣлъ свое провиденціальное назначеніе. Теперь это нужно бросить. Но, что-же тогда останется? Какъ взглянуть въ лицо всѣмъ людямъ, что сказать Вагнеру, какъ быть наединѣ съ самимъ собою? Нѣкоторое время Нитше дѣлаетъ попытки примирить свою новую дѣйствительность со старыми „убѣжденіями“. Какъ уже указано, онъ пишетъ статьи о Вагнерѣ и Шопенгауерѣ, надѣясь, что привычка возьметъ свое и онъ снова сживется съ такъ необходимой ему теперь вѣрой въ идеалы. Но разсчетъ былъ ошибоченъ. Притворное

Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine). Иллюстрація.

служеніе и для человѣка въ обыкновенныхъ обстоятельствахъ—дѣло очень нелегкое. Для Нитше-же, въ его ужасномъ положеніи, оно обратилось въ настоящую пытку. Онъ увидѣлъ, что жить по старому невозможно. И зная, что его ждетъ, зная, что друзья и, главнымъ образомъ, Вагнеръ никогда не простятъ ему измѣны, онъ отвернулся отъ старыхъ боговъ и пошелъ по новому пути, хотя и новый путь ничего, кромѣ опасностей, мучительныхъ сомнѣній и вѣчнаго одиночества ему не сулилъ...

[1]) Соч. т. XI, стр. 153.

Ю. Дицъ (J. Diez).

XX.

И съ чѣмъ вышелъ онъ на новый путь? Что имѣлъ онъ взамѣнъ прежнихъ убѣжденій? Отвѣтъ заключается въ одномъ словѣ: н и ч е г о. Ничего, кромѣ отвратительныхъ физическихъ страданій въ настоящемъ, позорныхъ, унизительныхъ воспоминаній о прошломъ и безумнаго страха передъ будущимъ. У него не могло быть никакой надежды, ибо на что способенъ разбитый, больной человѣкъ, потративший лучшіе годы жизни на безполезныя, ненужныя, ничего ему не принесшія занятія? До 30 лѣтъ онъ, какъ нашъ Илья Муромецъ, сиднемъ сидѣлъ, созерцая чужіе идеалы. Теперь нужно встать и итти—но ноги отказываются служить, а благодѣтельные старцы съ волшебнымъ напиткомъ не являются и не явятся: въ наше время чудесъ не бываетъ. Въ довершеніе всего болѣзнь приняла такіе размѣры, что ему пришлось бросить свои обычныя, наполнявшія день, профессорскія занятія и всѣ 24 часа въ сутки оставаться праздднымъ, наединѣ съ своими размышленіями и воспоминаніями. Даже ночь не приносила ему отдыха и покоя, такъ какъ онъ страдалъ безсонницей, обычной спутницей трудныхъ нервныхъ болѣзней. —И вотъ такой человѣкъ становится писателемъ, позволяетъ себѣ обратиться къ людямъ со своимъ словомъ. Является естественный вопросъ—имѣетъ ли право такой человѣкъ писать? Что можетъ онъ разсказать намъ? Что онъ страдаетъ, страдалъ? Но мы слышали уже довольно жалобъ отъ поэтовъ и молодой Лермонтовъ давно уже высказалъ открыто ту мысль, которую другіе держали про себя. Какое дѣло н а м ъ, страдалъ Нитше или нѣтъ? И затѣмъ—поэты дѣло иное. Они вѣдь не просто жалуются; кто сталъ-бы ихъ слушать если-бы они „просто“ жаловались! Они облекаютъ свои жалобы въ звучные и красивые стихи, изъ ихъ слезъ выростаютъ цвѣты. Мы любуемся цвѣтами и не думаемъ о слезахъ; божественная гармонія стиха заставляетъ насъ радоваться даже самому печальному напѣву. Но Нитше-философъ: онъ не умѣетъ и не долженъ пѣть. Ему приходится говорить—и неужели онъ рѣшится предложить людямъ монотонный и однообразный разсказъ о тѣхъ ужасахъ, которые ему пришлось испытать? Или и въ философіи есть свои цвѣты и своя поэзія, которыя и составляютъ ея raison d'être и эта наука наукъ есть тоже искусство—искусство выдавать за истину разнаго рода интересныя и занимательныя вещи? Послушаемъ объясненій Нитше. Въ этихъ дѣлахъ не многіе могутъ сравниться съ нимъ разнообразіемъ и многосторонностью опыта. Онъ самъ подробно разскажетъ намъ, какъ онъ пи-

П. Эллё (П. Hellеu).
Pointe-sèche

салъ свои книги. „Тотъ, кто можетъ хоть отчасти угадать, пишетъ онъ, къ какимъ послѣдствіямъ ведетъ всякое глубокое подозрѣніе, кому знакомы ужасъ и холодъ одиночества, на которое обрекаетъ насъ всякое, безусловно отличное отъ общепринятаго, міровоззрѣніе (jede unbedingte Verschiedenheit des Blicks), тотъ также пойметъ, какъ часто приходилось мнѣ, чтобъ излѣчиться отъ самого себя, чтобъ хоть на время забыться, искать себѣ убѣжища въ благоговѣніи предъ чѣмъ-нибудь, во враждѣ, въ научности, въ легкомыслiи, въ глупости; и почему я въ тѣхъ случаяхъ, когда не находилъ готовымъ того, что мнѣ нужно было, искусственно добывалъ его себѣ—пускался на фальсификаціи, выдумывалъ (а что другое дѣлали поэты? И зачѣмъ вообще существуетъ все искусство?)“ [1]) Недурное признаніе, неправда-ли? Искусство понимается, какъ умышленная фальсификація дѣйствительности, философіи-же рекомендуются тѣ-же пріемы. Иначе нельзя вынести ужаса и холода одиночества. Но, развѣ фальсификація, особенно сознательная, въ такихъ случаяхъ можетъ помочь? Развѣ „свой“ взглядъ на жизнь становится менѣе безотраднымъ при такихъ ухищреніяхъ ума и совѣсти? И затѣмъ, развѣ намъ дано произвольно измѣнять „взглядъ“? Мы видимъ то, что видимъ, что лежитъ предъ нами и никакія усилія воли не могутъ представить намъ черное бѣлымъ и наоборотъ. Нитше, повидимому, думаетъ иначе. Въ предисловіи къ 3-му тому сочиненій онъ говоритъ: „тогда-то (т. е. во время болѣзни научился я тѣмъ уединеннымъ рѣчамъ, которыя знакомы лишь одинокимъ и много страдавшимъ людямъ: я говорилъ безъ свидѣтелей или, вѣрнѣе, совершенно не думая о свидѣтеляхъ и все о вещахъ, до которыхъ мнѣ не

[1]) Соч. т. II, предисловіе.

Ф. Валлотонъ (F. Valloton).
Катокъ.

было никакого дѣла, но такъ, какъ будто онѣ имѣли для меня значеніе. Тогда я научился искусству представляться бодрымъ, объективнымъ, любопытствующимъ и прежде всего здоровымъ и насмѣшливымъ: у больного, я полагаю, это признакъ хорошаго вкуса. Тѣмъ не менѣе, отъ болѣе тонкаго и сочувственнаго взгляда не укроется то, что составляетъ особую привлекательность этой книги (Menschliches, Allzumenschliches): онъ замѣтитъ, что здѣсь больной и обездоленный человѣкъ говоритъ такъ, *какъ будто-бы* онъ не былъ больнымъ и обездоленнымъ. Здѣсь человѣкъ стремится во что-бы то ни стало сохранить равновѣсіе, спокойствіе—даже благодарность къ жизни; здѣсь царитъ строгая, горная, всегда бодрая, всегда возбужденная воля, поставившая себѣ задачей защищать жизнь противъ страданій и отклонять всѣ заключенія, которыя, подобно ядовитымъ губкамъ, выростаютъ на всякаго рода болотистой почвѣ — страданія, разочарованія, пресыщенія, одиночества"...

Теперь мы знаемъ, какъ Нитше писалъ свои книги. Повидимому, ему не дано было вырваться изъ власти идей. Когда-то онъ, защищая Вагнера и Шопенгауера, говорилъ о вещахъ, до которыхъ ему не было никакого дѣла, но съ такимъ видомъ, какъ будто онѣ имѣли для него значеніе, теперь-же, выступая на новомъ поприщѣ „адвоката жизни" онъ снова, повидимому, подавляетъ въ себѣ всѣ протесты, все личное, все свое съ тѣмъ, чтобы прославлять своего новаго кліента. Онъ снова лицемѣритъ, снова играетъ роль, но на этотъ разъ уже не безсознательно, не съ чистой совѣстью, какъ въ молодости: теперь онъ даетъ себѣ отчетъ въ своемъ поведеніи. Теперь онъ знаетъ, что иначе нельзя и не только не приходитъ въ ужасъ, когда ему приходится говорить вслухъ „да", въ то время, когда все его существо твердитъ „нѣтъ", но даже гордится этимъ искусствомъ и находитъ въ немъ особую прелесть. Онъ отклоняетъ всѣ заключенія, выростающія на почвѣ разочарованія, страданія, одиночества т. е. именно тѣ заключенія, которыя единственно и могли являться у человѣка въ его обстоятельствахъ. Кто-же или что-же такое живетъ въ немъ, чему даны такія суверенныя права надъ его душой? Можетъ быть это старый разумъ, однажды уже съигравшій надъ Нитше такую злую шутку и потому лишенный всѣхъ прежнихъ правъ, вновь силой или хитростью занялъ свое прежнее, первенствующее положеніе? Или опять совѣсть и стыдъ предъ людьми соблазняютъ Нитше къ чуждой ему вѣрѣ и убѣждаютъ больного и обездоленнаго притворяться здоровымъ и счастливымъ? Фактъ необычайной важности! Мы уже теперь должны отмѣтить, что во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ, вплоть до самыхъ послѣднихъ, въ которыхъ Нитше выступаетъ рѣшительнѣйшимъ имморалистомъ и безбожникомъ, въ которыхъ онъ беретъ своимъ девизомъ страшныя слова, служившія въ средніе вѣка таинственнымъ паролемъ одной изъ магометанскихъ сектъ, столкнувшихся въ Св. Землѣ съ крестоносцами: „нѣтъ ничего истиннаго, все дозволено",—во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ, все время и неизмѣнно Нитше аппелируетъ къ какой-то высшей инстанціи, называемой имъ то просто жизнью, то „совокупностью жизни" и не смѣетъ говорить отъ своего собственнаго имени. Получается впечатлѣніе, которое лучше всего резюмируется насмѣшливыми словами Достоевскаго: „все дозволено и шабашъ!... только, если захотѣлъ мошенничать, то зачѣмъ-бы еще, кажется, санкція исти-

С. Леандръ (*C. Léandre*).

ны?“ [1]) Для поклонниковъ категорическаго императива, пристрастіе Нитше къ санкціи истины могло-бы служить лучшимъ опроверженіемъ всего его ученія и меня очень удивляетъ, что до сихъ поръ никто еще не выступилъ противъ него съ этимъ, на видъ непобѣдимымъ, аргументомъ. Тѣмъ болѣе, что встрѣчающіяся у Нитше и такъ часто ставившіяся ему въ упрекъ противорѣчія въ его сужденіяхъ имѣютъ своимъ главнымъ источникомъ это преклоненіе предъ новымъ „молохомъ абстракціи“, замѣнившимъ теперь собою многочисленныхъ старыхъ. Я впрочемъ не хочу этимъ сказать, что санкція истины или лучше сказать всякая вообще послѣдняя санкція на сторонѣ тѣхъ, которые возвѣщаютъ, что *не* все позволено и воздерживаются отъ мошеничества въ томъ, разумѣется, смыслѣ (вѣдь и такія оговорки еще нужны!), въ которомъ это слово употребляется Достоевскимъ. Болѣе того, я уже указывалъ, что въ преклоненіи Достоевскаго предъ каторгой явно сквозитъ сознаніе, что именно санкція-то, которой, какъ своей неотъемлемой и нераздѣльной прерогативой похвалялись до сихъ поръ идеалисты, присвоена себѣ этими послѣдними совершенно незаконно. Шиллеръ когда-то безъ всякихъ колебаній, даже безъ мысли о томъ, что какія нибудь колебанія возможны, вложилъ въ уста свого Филиппа II слѣдующія слова:

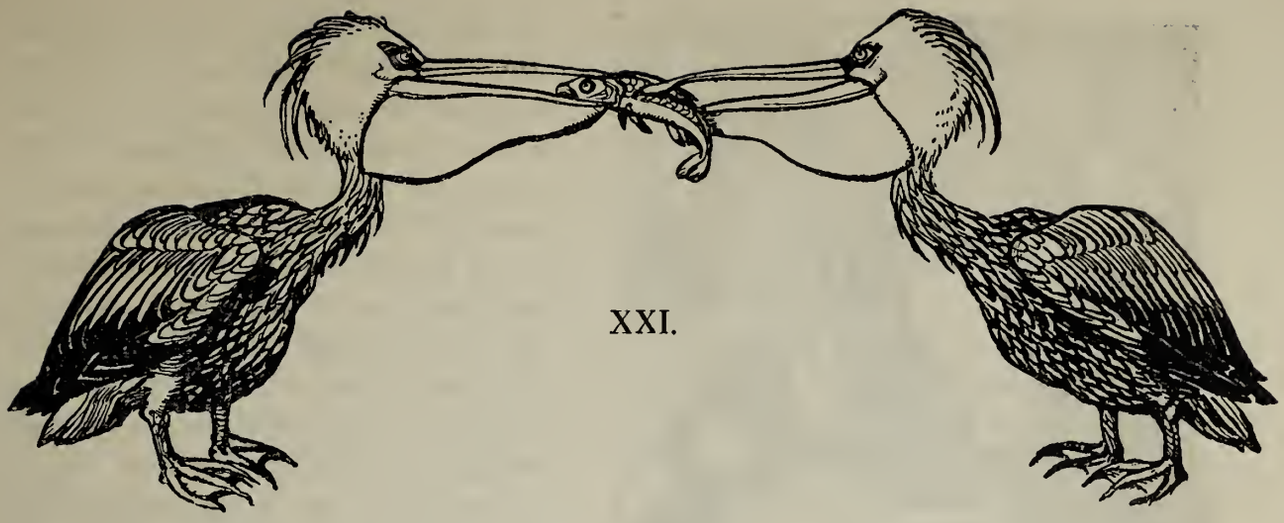
Gern mag ich hören,
Dass Karlos meine Räte hasst, doch mit Verdruss entdeck ich, dass er sie verachtet.

Въ этой фразѣ были какъ-бы разъ навсегда опредѣлены и закрѣплены отношенія тѣхъ типовъ, представителями

[1]) Братья Карамазовы, 769.

которыхъ являются Филиппъ II-й и донъ Карлосъ. Презираетъ донъ Карлосъ, а Филиппъ II-й чувствовалъ-бы себя польщеннымъ, если-бы видѣлъ со стороны своего сына хоть ненависть къ себѣ. И ни у кого не было сомнѣнія, что между добромъ и зломъ, говоря болѣе общимъ языкомъ, такого рода отношенія сохранятся на вѣки вѣчныя: зло не въ силахъ побѣдить презрѣніе добра и потому втайнѣ само себя презираетъ. Т. е. санкція истины на сторонѣ донъ Карлоса и его прекраснодушія. Что-же до Филиппа—то, если онъ хочетъ „мошеничать", то пусть оставитъ надежду на всякую санкцію. Такъ было во времена Шиллера. Теперь-же обстоятельства измѣнились. Теперь донъ Карлосы ждутъ отъ Филипповъ, какъ милостыни—ихъ ненависти, но кромѣ презрѣнія ничего не добиваются. Примѣръ—Достоевскій съ каторгой или Нитше, съ такой страшной ясностью выразившій эту мысль въ уже приведенныхъ однажды словахъ Заратустры: „знаешь-ли ты, мой другъ, слово презрѣнія и муки твоей справедливости—быть справедливымъ къ тѣмъ, кто презираетъ тебя". Переведите эти слова на конкретный языкъ—а такіе переводы обязанъ дѣлать всякій, кто хочетъ найти въ книгахъ не одно только эстетическое наслажденіе—и вы получите новую формулу для взаимныхъ отношеній Филиппа и донъ Карлоса. Уже не Филиппъ знаетъ слово презрѣнія, уже не онъ мучается необходимостью признать, что справедливость (санкція истины) не съ нимъ, а съ его врагами, а, наоборотъ, всѣ эти удовольствія выпадаютъ на долю донъ Карлоса.

И. Заттлеръ (*I. Sattler*).



XXI.

Ю. Дицъ *J. Diez.*

Но оставимъ въ сторонѣ споръ о санкціи и о томъ, чего собственно добиваются люди, когда они такъ страстно, злобно и безпощадно стремятся доказать безспорность и исключительность своихъ правъ на нее. Насъ занимаетъ теперь иное. Что дѣлать намъ съ сочиненіями писателя, который по собственному, неоднократно выраженному признанію, писалъ въ своихъ книгахъ такъ, какъ будто-бы онъ былъ не тѣмъ, чѣмъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ? Русскому читателю манера Нитше, правда, не въ диковинку. У насъ есть Достоевскій, который говоритъ такъ, какъ будто бы онъ былъ не подпольнымъ человѣкомъ, не Раскольниковымъ, не Карамазовымъ, который симулируетъ и вѣру, и любовь, и кротость, и что хотите У насъ есть гр. Толстой, писавшій изъ „тщеславія, корыстолюбія и гордости“, какъ онъ самъ въ порывѣ поздняго раскаянія разсказываетъ въ „Исповѣди“. Такъ что прямо отвергнуть Нитше намъ нельзя, если-бы мы и хотѣли, ибо пришлось-бы вслѣдъ за нимъ отвергнуть также и Достоевскаго, и гр. Толстого. Приходится, значитъ ставить вопросъ—чего стоитъ такого рода симуляція и, затѣмъ, нужна-ли она. Тутъ предоставимъ слово опять самому Нитше. Въ предисловіи къ „Menschliches, Allzumenschliches“, изъ котораго мы дѣлали уже выписки въ предыдущей главѣ, встрѣчается замѣчаніе, какъ будто-бы вполнѣ выясняющее и оправдывающее такого рода странные пріемы: „...Тогда, говоритъ Нитше, выработалъ я себѣ новый принципъ: больной еще не имѣетъ права быть пессимистомъ, тогда началъ я терпѣливую и упорную борьбу съ антинаучной основной тенденціей всякаго рода романтическаго пессимизма, истолковывающаго, раздувающаго отдѣльныя, личныя переживанія до степени общихъ сужденій, даже приговоровъ мірозданію... словомъ, тогда я заставилъ себя повернуться въ иную сторону. Оптимизмъ, въ цѣляхъ возстановленія силъ, съ тѣмъ, чтобы впослѣдствіи снова пріобрѣсть право быть пессимистомъ—понимаете-ли вы это? Подобно тому, какъ врачъ переводитъ своего больного въ совершенно иную обстановку... такъ я, въ качествѣ врача и больного въ одномъ лицѣ, принудилъ себя къ совершенно иному, еще не испытанному, душевному климату“ [1]). Но развѣ эти сообра-

[1]) Соч. т. III, стр. 9.

— On ne protège pas assez le commerce et l'industrie : Aussi vous n'avez jamais vu un grand passementier enterré au Panthéon.

К. Гюаръ (C. Huard).
„Провинція“.

женія достаточно оправдываютъ авторское притворство? Допустимъ, что больной и въ самомъ дѣлѣ не имѣетъ права быть пессимистомъ (завидное право!) и что оптимизмъ, какъ перемѣна душевнаго климата, можетъ быть точно полезенъ для воспитанника Шопенгауера и Вагнера. Но читатели, которымъ попалось въ руки первое изданіе обоихъ томовъ „Menschliches, Allzumenschliches“, еще не снабженныхъ пояснительными предисловіями (написанными только черезъ 8 лѣтъ), какъ могли-бы они догадаться, что имѣютъ дѣло не просто съ книгами, т. е. выраженными убѣжденіями автора, а съ искусственно созданной, пригодной лишь для извѣстнаго рода болѣзней, атмосферой? Ни заглавія сочиненій, ни изложенныя въ нихъ мысли ничего подобнаго не выдавали. И если-бы литературная дѣятельность Нитше ограничилась лишь первыми четырьмя томами его сочиненій — то самый тонкій и сочувственный взглядъ не уловилъ-бы въ нихъ цѣлей автора. Даже теперь, когда у насъ имѣются длинныя предисловія, когда мы знаемъ послѣдніе четыре тома его сочиненій, когда намъ извѣстна біографія Нитше, критики упорно остаются при убѣжденіи, что въ „Menschliches, Allzumenschliches“ и „Morgenröthe“ Нитше является послѣдовательнымъ позитивистомъ. Такъ что, повидимому, эти книги не достигли своей цѣли. Опыты лѣченія нужно было производить не публично, а у себя дома, никого о нихъ не оповѣщая. И Нитше ли была неизвѣстна эта элементарная истина? Приведенное объясненіе, слѣдовательно, можетъ имѣть для насъ только значеніе біографической справки и менѣе всего можетъ пролить свѣтъ на тѣ способы отысканія истины, которыми пользовался Нитше въ этотъ періодъ своей жизни. А между тѣмъ въ „Menschliches Allzumenschliches“ онъ уже высказываетъ очень опредѣленно, хотя и не смѣло, тѣ сужденія свои о нравственности, которыхъ онъ уже держался до конца жизни: въ предисловіи къ „Zur Geneologie der Moral“ онъ самъ на это указываетъ. И разъ мы желаемъ дойти до источника нитшевскаго міровоззрѣнія, разъ мы хотимъ узнать, какъ „родились“ его новыя убѣжденія (а вѣдь въ этомъ все наше дѣло), мы не вправѣ видѣть въ его „позитивистическихъ“ произведеніяхъ только опыты самолѣченія. Въ нихъ уже нужно искать и въ нихъ есть уже все то, что впослѣдствіи привело Нитше къ формулѣ „по ту сторону добра и зла“, къ апоѳеозу жесто-

кости, къ прославленію эгоизма, къ ученію о вѣчномъ возвращеніи, къ Wille zur Macht—и даже къ идеалу сверхчеловѣка. При внимательномъ ихъ изученіи мы убѣждаемся, что они иногда намъ болѣе говорятъ объ ихъ авторѣ, нежели страстныя рѣчи Заратустры и тотъ безудержъ надорваннаго творчества, который проявился въ „Антихристѣ“ Такъ что исторію о самолѣченіи приходится принять съ большими ограниченіями и даже пока совсѣмъ отвергнуть.

Гораздо болѣе важнымъ и потому заслуживающимъ болѣе внимательнаго разсмотрѣнія является другое объясненіе, на которое мы уже вскользь обращали вниманіе читателя. Нитше говоритъ, что въ „Menschliches, Allzumenschliches“ онъ поставилъ себѣ задачей „защищать жизнь противъ страданій и отклонять всѣ заключенія, которыя, подобно ядовитымъ губкамъ, выростаютъ на всякаго рода болотистой почвѣ — страданія, разочарованія, пресыщенія, одиночества“. Это уже несомнѣнно методъ отысканія истины—хотя, конечно, и отрицательный. Намъ остается только провѣрить его годность. Точно-ли онъ приводитъ, можетъ привести къ „истинѣ“ или наоборотъ(вѣдь съ методами и это бываетъ)—уводитъ отъ нея? Обратимся опять къ опыту Нитше. Разсуждая о Сократѣ и его ученіи, онъ говоритъ: „Философы и моралисты обманываютъ себя, полагая, что возможно вырваться изъ decadence'a, объявивъ войну этому послѣднему. У нихъ нѣтъ силъ спастись, всѣ пріемы, которые они изберутъ, какъ средства спасенія, будутъ сами лишь выраженіемъ decadence'a — они мѣняютъ лишь форму, но сущность остается той-же. Сократъ былъ лишь однимъ недоразумѣніемъ. Стремленіе къ ясному дневному свѣту, къ разумности во что-бы то ни стало, желаніе сдѣлать жизнь свѣтлой, холодной, осторожной, сознательной, безъинстинктивной, противоборствующей инстинктамъ — все это было только болѣзнью, новой болѣзнью, а отнюдь не возвращеніемъ къ „добродѣтели“, къ „здоровью“, къ „счастью“... Быть принужденнымъ бороться съ инстинктами—это формула decadence'a: пока жизнь развивается, счастье равнозначуще инстинкту“ [1]). Все это отно-

[1]) Соч. т. VIII стр. 74.

CES MESSIEURS DU CERCLE.

— Pour peu qu'on ait habité les grandes villes, il est bien difficile de se coucher avant dix heures un quart!

К. Гюаръ (*C. Huard*).
„Провинція“.

Vidalène, tu me fais de la peine.. Tu ne veux pas m'attendre parce que tu crois que je suis saoul, tu as honte de moi.

К. Гюаръ (C. Huard).
„Провинція“.

сится къ Сократу и къ его проповѣди борьбы съ самимъ съ собою или „теоріи исправленія“, какъ выражается Ницше. Побороть въ себѣ decadence считается безусловно невозможнымъ. Сократъ - декадентъ и всѣ его попытки спастись будутъ лишь новымъ выраженіемъ декадентства, упадка. Онъ не годится въ учителя и самое его ученіе должно быть цѣликомъ отвергнуто. Ну, а самъ Ницше? Помимо того, что въ оставшихся послѣ него бумагахъ сохранились замѣтки, въ которыхъ онъ самъ признаетъ себя духовно близкимъ Сократу („Сократъ, нужно признаться въ томъ, такъ близокъ мнѣ, что мнѣ приходится постоянно бороться съ нимъ“ [2]), въ томъ-же восьмомъ томѣ, въ которомъ осуждается мораль исправленія, какъ безнадежный способъ спасти безнадежно погибшихъ людей, мы встрѣчаемъ, въ предисловіи къ статьѣ о Вагнерѣ, слѣдующія слова: „я, такъ-же какъ и Вагнеръ, сынъ нашего времени, decadent: только я понялъ это и боролся съ этимъ, философъ во мнѣ боролся съ этимъ“ [1]). Но вѣдь самая борьба, какъ мы сейчасъ видѣли, есть только „болѣзнь“, только новое выраженіе декадентства. Значитъ, вся дѣятельность Ницше сходитъ на нѣтъ и онъ, несмотря на попытки самоизлѣченія, остался тѣмъ-же декадентомъ, какими были, по его словамъ, Сократъ и Вагнеръ? Какъ выйти изъ этого основного противорѣчія? Признать - ли, что Ницше несправедливо осудилъ современность, а съ нею Вагнера и Сократа, или, наоборотъ, согласиться, что борьба съ декадентствомъ есть тоже декадентство и отнести самого Ницше къ разряду безнадежныхъ, ненужныхъ людей? Вопросъ, какъ видите, существенный, огромный — но изъ за огромности вопроса не слѣдуетъ забыть отмѣтить характерную психологическую черту. По поводу Сократа Ницше необыкновенно рѣшительно выступилъ съ сужденіемъ о безплодности всякаго рода попытокъ къ борьбѣ съ „декадентствомъ“, и даже тысячелѣтняя, никѣмъ доселѣ не оспаривавшаяся слава мудреца не заставила его смягчить свой приговоръ о знаменитомъ грекѣ. Когда-же дѣло коснулось его самого—теоріи словно не бывало. Оказывается, что не только можно бороться съ декадансомъ, но что за такой борьбой обезпеченъ вѣрный успѣхъ — хватило

[2]) Соч. т. X, стр. 452.

[1]) Соч. т. VIII стр. IX.

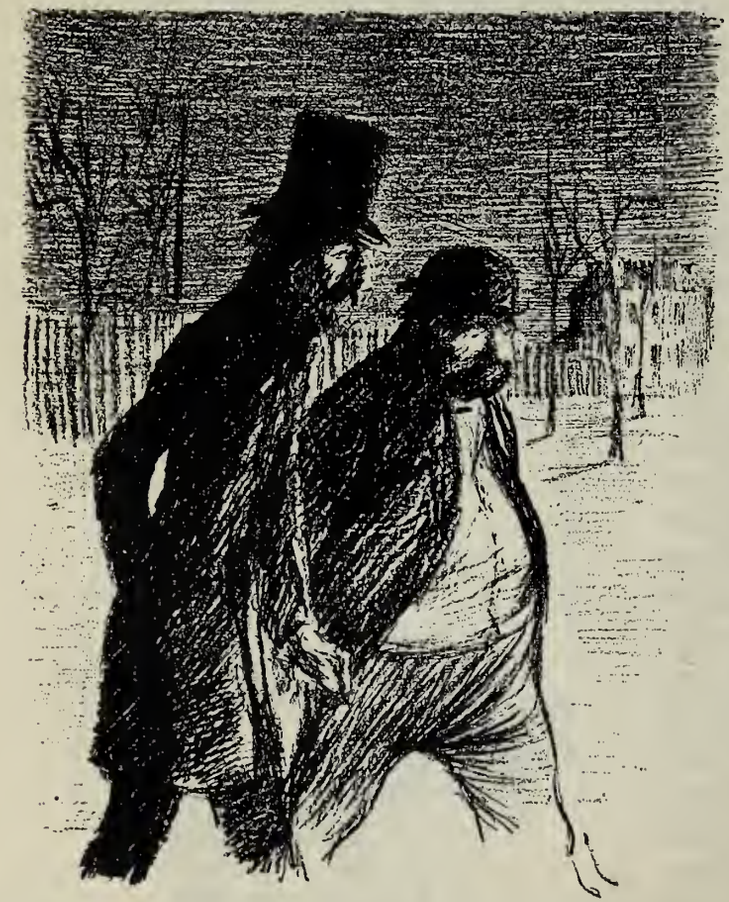
бы лишь мужества, настойчивости и энергіи. „Сама жизнь, говоритъ въ другомъ мѣстѣ Нитше, вознаграждаетъ насъ за нашу упорную волю къ жизни, за такую длинную борьбу, какъ та, которую велъ я тогда съ собою противъ пессимизма жизненной усталости... Мы получаемъ за это отъ нея великій даръ, величайшій изъ всѣхъ, которые она въ состояніи дать—намъ возвращается наша жизненная задача“ [1]). Но, Сократъ-ли не проявлялъ мужества и энергіи? А ему это не пошло въ прокъ! Нитше-же спасся и считаетъ себя вправѣ вновь принять на себя великую миссію учителя людей, для которой оказался негоднымъ Сократъ.—Я сопоставилъ здѣсь два противорѣчивыхъ сужденія Нитше не затѣмъ, конечно, чтобъ уличать его въ непослѣдовательности. Здѣсь важно лишь то обстоятельство, что онъ, имѣя всѣ „объективныя“ данныя причислить себя къ погибшимъ людямъ, декадентамъ, Сократамъ—не только не причислилъ себя къ этой категоріи, но наоборотъ торжественно и увѣренно отдѣлилъ себя отъ нея. Въ этомъ сказалась не черта Нитше, а черта общечеловѣческая. Никто изъ насъ, несмотря ни на какую внѣшнюю очевидность, не подпишетъ себѣ нравственнаго приговора. Это неотъемленное свойство человѣческой природы, о которомъ большинство людей, благодаря разнаго рода возвышеннымъ ученіямъ, ничего и не слыхало. Не слыхалъ объ этомъ и Нитше, пока учился у Вагнера и Шопенгауера. Но уже въ „Menschliches, Allzumenschliches“ онъ даетъ себѣ объ этомъ ясный отчетъ, „есть-ли у человѣка змѣиное жало или нѣтъ, объ этомъ можно узнать не прежде, чѣмъ когда кто нибудь наступитъ на него пятой. Женщина или мать сказала-бы: не прежде, чѣмъ когда кто нибудь наступитъ ногой на любимаго человѣка или ея дитя.—Нашъ характеръ гораздо больше опредѣляется отсутствіемъ извѣстнаго рода переживаній, чѣмъ тѣмъ, что мы пережили“ [1]). Такъ было у самого Нитше. Пока обстоятельства складывались благопріятно, могъ-ли бы кто нибудь (и онъ самъ въ томъ числѣ) заподозрить въ этомъ кроткомъ, мягкомъ, умѣвшемъ быть такъ глубоко и безкорыстно преданнымъ человѣкѣ „змѣиное жало“ или, оставивъ метафо-

[1]) Соч. т. Ш, стр. 10.

[1]) Соч: т. III, стр. 33

К. Гюаръ (C. Huard).
„Въ Парижѣ“.

ры, ту крайнюю степень эгоизма, которая привела подпольнаго человѣка къ дилеммѣ: существовать-ли міру или пить чай ему, подпольному герою? Могъ-ли кто-нибудь, повторяю, глядя на Нитше, съ такимъ самоотверженіемъ и съ такой осмысленной настойчивостью отдававшаго всю душу свою служенію наукѣ и искусству, предположить, что не наука, и не искусство, и не міръ, и не человѣчество служило для него главной цѣлью? И что въ тотъ моментъ, когда волею судебъ предъ Нитше предстанетъ уже не теоретически, а практически вопросъ—что сохранить, воспѣтыя-ли имъ чудеса человѣческой культуры или его одинокую, случайную жизнь, онъ принужденъ будетъ отказаться отъ завѣтнѣйшихъ идеаловъ своихъ и признать что вся культура, весь міръ ничего не стоятъ, если нельзя спасти одного Нитше? Эта мысль казалась ему безумной; онъ до конца своей жизни не могъ цѣликомъ принять ее и чѣмъ упорнѣе она его преслѣдовала, тѣмъ страстнѣе онъ стремился избавиться отъ нея или, по крайней мѣрѣ, поставить ее въ зависимость отъ какого нибудь идеала. Она пугала его тѣми опустошеніями, которыя она несла съ собой людямъ, она представлялась ему чудовищной по своей безплодности, ибо кромѣ уничтоженія и отрицанія, кромѣ нигилизма, она, повидимому, ничего не могла дать. Но отречься отъ нея было не такъ легко. Нитше не первый и не послѣдній боролся съ ней. Мы видѣли, какія неимовѣрныя усилія дѣлалъ гр. Толстой, чтобъ вырвать съ корнемъ, выкорчевать изъ своей души всѣ остатки эгоизма. Или Достоевскій. Но эгоизмъ не только не ослабѣвалъ, а усиливался, и все въ новой формѣ предъявлялъ свои права: у него, какъ у сказочнаго змѣя, вмѣсто каждой отрубленной головы являлись двѣ новыя. Такъ было и съ Нитше. Онъ торжественно заявляетъ: „ты долженъ воочію убѣдиться, что несправедливость сильнѣе всего проявляется тамъ, гдѣ мелкая, узкая, бѣдная, элементарная жизнь не можетъ удержаться отъ того, чтобы ради своего сохраненія не подкапываться изподтишка, но неизмѣнно и неустанно, и не оспаривать права всего болѣе высокаго, великаго, богатаго“ [1]). Въ этихъ словахъ выражается не личное сужденіе Нитше, какъ можетъ



France est épatante j'sais bien, mais j'trouve Flore mieux élevée.

К. Гюаръ (*C. Huard*).
„Провинція“.

[1]) Соч. т. II, 11.

показаться съ перваго взгляда. Здѣсь оригинальна только форма, мысль-же стара, какъ міръ. Укажите мнѣ философа или моралиста, который не считалъ-бы своей обязанностью превозносить богатую и высокую жизнь въ ущербъ бѣдной и узкой? Только въ Евангеліи сказано: блаженны нищіе духомъ, но современная да и не только современная, а всякая, когда-либо существовавшая наука, понимала эти слова очень условно или, если уже говорить прямо, вовсе ихъ не понимала и съ привычной почтительностью обходила ихъ, какъ обходятъ на большихъ собраніяхъ старыхъ, заслуженныхъ, но никому не нужныхъ и приглашенныхъ лишь для приличія гостей. Всѣ знали, что блаженны богатые духомъ, а нищіе жалки и нынѣ и во вѣки вѣковъ. Въ сужденіи Нитше заключается лишь эта давно всѣмъ извѣстная аксіома. Онъ, возставшій противъ всего, не только не дерзнулъ оспаривать ее, но безусловно принялъ ее за догматъ, за noli me tangere. Но, если онъ на словахъ отдалъ дань такъ глубоко вкоренившемуся въ насъ предразсудку, то всей своей жизнью онъ осуществилъ прямо противуположный принципъ. Вѣдь нищій-то духомъ былъ онъ самъ. Вѣдь онъ-то и подкапывался, онъ-то и подвергалъ сомнѣнію все великое, высокое и богатое, и единственно затѣмъ, чтобы оправдать свою жалкую и бѣдную жизнь—хотя этотъ мотивъ всегда у него необыкновенно тщательно и послѣдовательно скрывается. Въ дневникѣ 1888 года онъ самъ такъ объясняетъ смыслъ „Menschliches, Allzumenschliches“: „это была война, но война безъ пороху и дыма, безъ военныхъ пріемовъ, безъ пафоса, безъ искалѣченныхъ членовъ—все это было-бы еще идеализмомъ. Здѣсь лишь спокойно кладется одно за другимъ на ледъ рядъ заблужденій: идеалъ не опровергается, а замораживается. Здѣсь, напримѣръ, замерзаетъ „геній“; немного дальше—„святой“; еще дальше герой обращается въ толстую ледяную сосульку; подъ конецъ замерзаетъ „вѣра“, такъ называемое „убѣжденіе“; значительно охлаждено и состраданіе—почти всюду окоченѣваетъ „Ding an sich“ [1]). Это удивительно мѣткая характеристика „Menschliches, Allzumenschliches“: въ немногихъ словахъ—полный итогъ двухъ большихъ книгъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ—это только варіація на обсуждавшуюся нами сейчасъ тему о „бѣдной, элементарной жизни“, дерзающей подвергать сомнѣнію

— Tout ce que vous voudrez, mais sous l'Empire les trains n'avaient pas de ces retards!

К. Гюаръ (C. Huard).
„Провинція“.

[1]) Förster—Nietzsche. Das Leben Friedrich Niefzsche's; т. II, стр. 296.

законность правъ всего болѣе высокаго, богатаго и т. д. Нитше „замораживаетъ“ все, что отъ вѣка чтилось людьми, осмѣиваетъ героя, генія, святого. И когда-же? Въ 1876-8 годахъ, когда въ немъ едва только теплились послѣдніе остатки жизни, когда всѣ свои силы онъ, по собственному признанію, растратилъ, расточилъ безъ пользы для себя и для другихъ. Какъ видите, „убѣжденіе“ или, если хотите, теорія—одно, а практика—другое. Помнится, гр. Толстой ужасно возмущался такимъ отдѣленіемъ теоріи отъ практики. Должно быть, говорилъ онъ, есть ужасно много глупыхъ теорій, если можетъ существовать такое мнѣніе. Еще-бы не много! Я спросилъ-бы, есть-ли хоть одна „умная“ теорія? И могъ-ли бы гр. Толстой быть тѣмъ, что онъ есть, если-бы онъ держался своихъ теоретическихъ взглядовъ въ жизни? Если-бы онъ точно „отрекся отъ себя“ и гдѣ нибудь въ тиши, далеко отъ всѣхъ глазъ, никѣмъ не видимый, никому не слышный, проводилъ свои дни за плугомъ или въ благочестивой бесѣдѣ съ сосѣдями-мужиками? Или, что было-бы съ Нитше, если-бы онъ добросовѣстно подчинился выводамъ своего „ума“? Но, къ счастью, выводамъ мало кто покоряется. Есть въ глубинѣ человѣческой души иная, могучая, неудержимая сила. Она владѣетъ нами и смѣется надъ „свободой воли“, которая—въ томъ значеніи, какое ей обыкновенно придаютъ—привела-бы насъ къ самымъ безумнымъ поступкамъ. Эта „воля“ соблазнила Нитше осудить Сократа. Да кого только Нитше (и гр. Толстой) не осуждалъ? И что было-бы съ человѣческимъ родомъ, если-бы всѣ такого рода осужденія не оставались пустыми звуками, а имѣли бы власть надъ дѣйствительной жизнью? Но свободная воля, вольна только надъ тѣмъ человѣкомъ, которому она принадлежитъ. И, въ единственномъ случаѣ, когда ея приговоры могли-бы что нибудь значитъ—она благоразумно отказывается отъ своихъ правъ, словно инстинктомъ чуя, что она ничего, кромѣ бѣды, принести не можетъ.

Этимъ и разрѣшается противорѣчіе въ сужденіи Нитше о Сократѣ и о самомъ себѣ. Его слова о Сократѣ были теоріей. Какое намъ до нея дѣло? Но въ своихъ сочиненіяхъ онъ намъ разсказываетъ свою жизнь, ту бѣдную жизнь, которая подкапывалась подъ все высокое и великое, которая, ради своего сохраненія, подвергала сомнѣнію все, чему поклонялось человѣчество. Это дѣло иное. Тутъ свободная воля умолкла, тутъ чуть слышенъ обычный шумъ, сопровождающій всегда разсужденія о „богатой жизни“. Можетъ быть, среди этой тишины донесутся до насъ новыя слова, можетъ быть, откроется правда о человѣкѣ, а не опостылѣвшая и измучившая всѣхъ человѣческая правда.

(Продолженіе слѣдуетъ). *Л. Шестовъ.*

Ф. Валлотонъ (F. Valloton).

Г. Тома (H. Thoma).

ФИЛОСОФСКІЕ РАЗГОВОРЫ.

(Опытъ религіозно-философскаго міросозерцанія).

Разговоръ пятый.

I.

Послѣ холодной, невѣрной весны наступило наконецъ лѣтнее тепло, щедрое, всеблагое. Гора, на которой расположена наша санаторія, обсохла отъ тумановъ и закуталась въ зелень и въ благоуханіе. Хотя здѣшніе врачи въ своихъ книгахъ утверждаютъ, что чахотка легче излечивается въ сыромъ, закаляющемъ климатѣ Германіи, чѣмъ подъ изнѣживающими лучами итальянскаго солнца, однако теперь, съ наступленіемъ жаркихъ дней, они ободрились и гонятъ больныхъ въ зелень, на свѣтъ солнца. Мы всѣ покупаемъ складныя кресла, удобныя для лежанія, и послѣ обѣда происходитъ всеобщее переселеніе изъ галлерей въ паркъ. Всѣ дороги и лужайки пестрятъ импровизованными постелями, на которыхъ нѣмцы возлегаютъ цѣлыми колоніями, а англичане попарно или въ одиночку. Владиміръ Ивановичъ неузнаваемъ. Онъ оправился отъ простуды, не лихорадитъ и даже слегка прибавился въ вѣсѣ. Мы облюбовали на ближайшей лужайкѣ мѣсто подъ сосной, защищающей насъ отъ солнца, и проводимъ тамъ большую часть дня. Въ тонѣ нашихъ разговоровъ произошла какая-то очень тонкая и важная перемѣна. То неуловимое сопротивленіе, то легкое упираніе, которое я до сихъ поръ чувствовалъ въ мысляхъ и словахъ своего собесѣдника, теперь безслѣдно изчезло. Въ чемъ-то самомъ большомъ и завѣтномъ онъ безповоротно со мною согласился, и теперь я могу спокойно итти впередъ, зная, что онъ за мною слѣдуетъ съ такимъ-же спокойнымъ довѣріемъ. Я сталъ замѣчать, что съ каждымъ разомъ бесѣды эти доставляютъ намъ все больше внутренняго удовлетворенія. Насъ не покидаетъ чувство правоты и неразрывной съ нею радости.

Стоялъ палящій послѣобѣденный зной. Больные, лежа на раскидныхъ стульяхъ въ тѣневой части деревьевъ и подъ защитою зонтиковъ, не просто отдыхали, а съ величайшею дисциплиною не мѣшали отдыхать другъ другу, чтобы въ условленный часъ— ровно въ четыре — всѣмъ сразу проснуться и продолжать прерванное сномъ благодушно-дешевое время препровожденіе. Мы съ Владиміромъ Ивановичемъ пріютились въ тѣни душистыхъ хвойныхъ вѣтвей, по временамъ передвигая свои

И. Ташнеръ (I. Taschner).
Иллюстр. къ сказкамъ. бр. Гриммъ.

стулья и медленно, вслѣдъ за солнцемъ, по направленію часовой стрѣлки, вращаясь вокругъ своей сосны. Слишкомъ яркое солнце обезцвѣчивало всѣ краски и только клумбы съ кровавой розанелью пламенѣли неестественно ярко, напоминая страстное слово, вдругъ прозвучавшее среди всеобщаго оцѣпененія. Я первый прервалъ молчаніе.

— Эта жизнь въ саду, сказалъ я, напоминаетъ мнѣ дѣтскія мечты о раѣ. Меня всегда занималъ вопросъ о томъ, зачѣмъ Богъ посадилъ среди рая дерево жизни, если отъ плодовъ его никто не ѣлъ? Но въ нашемъ, человѣческомъ раю, насажденномъ нашими собственными трудами и неотъемлемомъ, мы всѣ ѣдимъ отъ этихъ плодовъ. Въ нашемъ раю дерево познанія добра и зла называется наукой, а дерево вѣчной жизни—религіей. Это удивительное дерево отличается отъ всѣхъ другихъ тѣмъ, что оно цвѣтетъ чрезвычайно рѣдко, чуть-ли не одинъ разъ въ тысячу лѣтъ. Фальшивые цвѣты, вѣрнѣе, цвѣтущая плѣсень, въ видѣ безчисленныхъ сектъ и ересей, непрестанно окутываетъ его стволъ и вѣтви, и весьма часто этотъ яркій мохъ и плѣсень принимаются за новые цвѣты. Создаются безпрерывно новыя религіи, но всѣ онѣ погибаютъ вмѣстѣ со своими творцами и раньше ихъ. Мнѣ вообще кажется, что истинная религія не создается, или не такъ создается, какъ произведеніе искусства или какъ научная теорія. Очень медленно и гдѣ-то на большой глубинѣ ветшаютъ и разлагаются ткани старой религіи и складываются

И. Ташнеръ (I. Taschner).
Иллюстр. къ сказкамъ. бр. Гриммъ.

И. Ташнеръ (I. Taschner).
Иллюстр. къ сказкамъ. бр. Гриммъ.

ткани новой. Необходимо, чтобы перерожденію подверглись самыя основныя отношенія души къ міру и къ себѣ самой. И еще необходимо, чтобы совершенно кончилась переходная пора броженій и чтобы новое содержаніе души пришло въ устойчивое равновѣсіе. И когда весь этотъ тайный процессъ окончился, когда цвѣтъ и строй души измѣнились, достаточно одного вдохновеннаго слова, одного порыва чистаго сердца, чтобы на деревѣ вѣчной жизни внезапно расцвѣлъ и вспыхнулъ тысячелѣтній цвѣтокъ.

— И я знаю,—съ улыбкой отвѣтилъ мнѣ Владиміръ Ивановичъ,—что по вашей мысли время расцвѣта уже близко.

— Да,—отвѣтилъ я,—такова моя увѣренность. Въ противоположность многимъ, называющимъ наше время вѣкомъ отрицанія и безбожія, я, наоборотъ, чувствую, что мы живемъ наканунѣ величайшаго духовнаго празднества, на которомъ присутствовать дано только избраннымъ поколѣніямъ. Люди и книги нашихъ дней окружены атмосферой чего-то утонченно-религіознаго, какъ будто тысячелѣтній цвѣтокъ, раньше чѣмъ распуститься уже наполнилъ своимъ ароматомъ небо и землю.

— А матеріализмъ нашихъ дней?— прервалъ меня мой собесѣдникъ. А то, что вы зовете культомъ комфорта и спорта? И вообще вся наша газетно-рекламно-биржевая культура,—неужели все это окружено атмосферой религіозности?

И. Ташнеръ (I Taschner).
Иллюстр. къ сказкамъ. бр. Гриммъ.

— Вы мнѣ указываете,—отвѣтилъ я,—на толпу, на гніющую почву, а я говорю о цвѣтахъ, питающихся этой почвой. То, что называется современной культурой, купля и продажа мнѣній и чувствъ, маскирующихъ грубую чувственность, все это, конечно, презрѣнно и вызываетъ гнѣвъ и негодованіе. Но исключительно гнѣваться и негодовать на людей можетъ только тотъ, кто въ узорахъ человѣческихъ судебъ не провидитъ рисунка божественнаго. Люди творятъ и пишутъ много лжи, но сами они—іероглифы, которыми написана истина. И когда этотъ скрытый рисунокъ мелькнетъ передъ нами, наше отношеніе къ узору жизни мѣняется, и даже грубая чувственность, и даже грубый матеріализмъ зажигаются внутреннимъ лучемъ. Я хорошо знаю, что прежняя религіозность выдохлась въ людяхъ, что новая еще не народилась, но я чувствую, что она нарождается. Можетъ быть, преждевременно говорить о новой религіи, ибо для рожденія религіи необходимо, чтобы въ кругъ божественныхъ идей еще вступила личность, обаятельная своимъ существомъ и своей судьбой. Но религія безъ личности, новое религіозное міросозерцаніе несомнѣнно у порога. Всѣ элементы, изъ которыхъ оно создается, уже налицо. Мы сами не знаемъ, какъ прекрасна стала наша жизнь. На тѣхъ-же улицахъ, въ тѣхъ-же домахъ, гдѣ хлещетъ волна культурной пошлости, живутъ мечтатели и труженики, которые, не сговорившись между собою и даже часто не сознавая цѣли своихъ трудовъ, готовятъ священные предметы для будущаго служенія. И въ этой полусознательности залогъ ихъ великой искренности.

— Отъ вашихъ словъ вѣетъ большою вѣрою въ людей,—сказалъ Владиміръ Ивановичъ.

— Чѣмъ пристальнѣе я вглядываюсь въ современныя сумерки, — отвѣтилъ я,—тѣмъ явственнѣе выступаютъ передо мною какія-то вѣчныя черты. Каждая религія даетъ намъ два верховныхъ блага, безъ которыхъ жизнь была-бы хаотично - мутна. Во-первыхъ, религія даетъ намъ мистическое оправданіе міра, объясненіе страданій и зла и примиреніе съ ними въ легендѣ о Богѣ, а во вторыхъ, верховный законъ нравственной дѣятельности. Легенда и путь жизни—вотъ два хлѣба, созерцательный и практическій, которые религія предлагаетъ своимъ дѣтямъ. Легенда, это-то верховное благо жизни, которое не отъ міра сего, которое, какъ свѣтъ солнца, какъ дыханіе, дается людямъ даромъ, безъ ихъ усилій и заслугъ, по благости божіей и созерцается въ одной только вѣрѣ (или увѣренности), безъ участія жертвы или подвига. Передъ божественной легендой всѣ равны, и религія, какъ легенда, сама не признаетъ ни добра, ни зла, ни праведника, ни грѣшника, но всѣмъ свѣтитъ одинаково. Религія, какъ путь жизни, отрицаетъ войну, но она-же, какъ мистическое примиреніе со зломъ, сопровождаетъ обоихъ противниковъ на поле битвы и какъ-бы сама съ собою сражается. Религія, какъ законъ нравственности, отвергаетъ убійство, но она, какъ легенда о творцѣ міра, сопровождаетъ убійцу на ступени эшафота и цѣлуетъ его въ искривленныя предсмертной судорогой уста. Религіозная легенда воплощаетъ въ себѣ самый строй человѣческой души, и уже подъ строгимъ надзоромъ этой легенды строится другое благо религіи, то, которое отъ міра сего и содержитъ верховный нравственный законъ.

И вотъ я не только утверждаю, что мы такъ-же нуждаемся въ мистическомъ примиреніи съ жизнью и высшемъ за-

П. Эллё (P. Helleu).
Pointe-sèche.

конѣ нравственности, какъ наши отцы и предки, но я увѣренъ, что это примиреніе и законъ въ насъ уже живы и только ждутъ своего выраженія. У насъ свой собственный душевный строй и перенесенная съ берега Ганга, въ Элладу, въ Іудею наша душа звучала-бы не въ унисонъ съ жившими тамъ душами. Наша душа настроена для новой легенды и новой морали, и въ пантеонѣ религіознаго познанія имѣетъ право на свой собственный придѣлъ.

Прислушайтесь къ строю своей души и скажите, правъ-ли я. Во всѣ времена человѣкъ мирился со страданіями и зломъ жизни въ идеѣ объ искупленіи. Жизнь принималась, какъ первородный грѣхъ или первобытное зло, которые человѣкъ долженъ искупить страданіями и въ этой вѣрѣ таилось двойное примиреніе: со зломъ, которое ведетъ къ радости искупленія, — со страданіями, которыми оно искупается. Причину первобытнаго зла религіозная легенда прозрѣвала въ волѣ міровой, а первороднаго грѣха въ волѣ человѣческой. Буддизмъ считалъ зломъ самую волю къ жизни, законъ причинности, силу созиданія, весь трудный, обманчивый путь Sansara и ни въ чемъ, кромѣ искупленія, не находилъ утѣшенія. „Какъ великое море, ученики, проникнуто однимъ вкусомъ, вкусомъ соли, точно также, ученики, и это ученіе проникнуто только однимъ вкусомъ—вкусомъ искупленія". Греческая легенда сняла съ человѣка часть великой тяжести и рядомъ съ безжалостной судьбой, виновницей нашихъ бѣдствій, сдѣлала властелинами жизни еще прекрасныхъ, счастливыхъ боговъ, если и не воодушевленныхъ любовью къ людямъ, то благожелательныхъ и уступчивыхъ. Еврейская легенда шла еще дальше: она совершенно сняла съ Бога отвѣтственность за страданія жизни и всецѣло возложила ее на человѣка, который собственнымъ грѣхомъ изгналъ себя изъ рая блаженства и осудилъ на страданія. Примиреніе заключалось въ сознаніи своей личности (если страдать, то по своей волѣ) и возможности замолить первородный грѣхъ передъ всеблагимъ Богомъ. Христіанство и тутъ превратило робкое мерцаніе въ ослѣпительный свѣтъ. Никто иной, какъ самъ Богъ, изъ безкорыстной любви къ людямъ, беретъ на себя ихъ грѣхи и собственными страданіями искупаетъ ихъ. По отношенію къ христіанской легендѣ слова „примиреніе съ жизнью", кажутся блѣдными и незначущими. Она устраняетъ грѣхъ и освящаетъ страданія, которыя добровольно вкусилъ Господь изъ любви къ міру. Искупленная отъ первороднаго грѣха, искупанная въ священной крови Бога, душа не только освобождается отъ тяжести первобытной вины, но становится легче всего, что на землѣ, пріобрѣтаетъ неудержимое стремленіе къ небу. Прежняя цѣль страданій—необходимость искупленія—изчезла, и жизнь окрылилась новою цѣлью—добровольнымъ желаніемъ подражать Богу. Жить, какъ жилъ воплотившійся Господь, страдать, какъ страдалъ Господь, любить, какъ любилъ Господь.

— Здѣсь въ самомъ дѣлѣ конецъ пути, — воскикнулъ Владиміръ Ивановичъ.

— Конечно, отвѣтилъ я. Въ христіанской легендѣ таились блага, которыя лишь медленно могли быть усвоены душою и претворены въ кровь жизни, и одному Богу извѣстно, когда и какъ совершался этотъ таинственный процессъ. Но онъ совершился, и вотъ современный человѣкъ съ изумленіемъ сознаетъ, что онъ не только считаетъ первородный грѣхъ уже искупленнымъ, но что самое понятіе о грѣхѣ какъ-то

испарилось въ немъ, безслѣдно улетучилось, какъ облако, которое еще недавно было прекрасно тѣмъ, что отражало лучи солнца, а теперь навсегда растаяло среди красоты лазури. Такое отрицаніе грѣха, какъ я сказалъ, сокровеннымъ зерномъ уже заложено было въ христіанской легендѣ Вѣдь что такое вся христіанская легенда, какъ не вѣра въ непостижимую любовь Бога къ міру, столь безпредѣльную, что Богъ, движимый ею, приноситъ Сына Своего въ жертву Себѣ Самому за созданный Имъ міръ на алтарѣ этого-же міра. Искупленіе отъ грѣха раскрывается здѣсь, какъ искупленіе отъ возможности грѣха. Жертва Агнца предназначена Отцомъ еще прежде созданія міра, и моментъ Голгоѳы сливается воедино съ днемъ міросданія. Уже изъ рукъ любвеобильнаго Отца міръ вышелъ искупленный отъ возможности грѣха и очищенный божественною жертвой.

Впрочемъ, нужно сознаться, что современный человѣкъ рѣдко мыслитъ связь между своимъ душевнымъ строемъ и религіозными легендами прошлаго. Но понятіе о грѣхѣ, какъ о чемъ-то отъ вѣка запретномъ и подлежащемъ искупленію, какъ-то потеряно имъ, какъ-то вышло изъ его сознанія. Еще менѣе мы постигаемъ первобытный грѣхъ. Оглядываясь на отдаленнѣйшее прошлое вселенной, мы не открываемъ момента, когда-бы на нее могло лечь это грѣховное пятно. Міръ въ состояніи разрѣженной газообразной матеріи былъ чистъ отъ грѣха. Но и появленіе на землѣ органической жизни, трепетъ перваго сердца, открытіе первой пары глазъ не было паденіемъ, а, наоборотъ, первою ступенью въ той лѣстницѣ, которая ведетъ къ богопознанію. И, поднимаясь со ступени на ступень, отъ слѣпой прожорливости червя до кротости умирающаго Сократа, мы постоянно видимъ совершенствованіе и какъ бы присутствуемъ при какомъ-то вселенскомъ солнечномъ восходѣ. Мы не можемъ отказаться отъ увѣренности, что исторія міра есть повѣсть не о паденіи, но о возникновеніи и ростѣ. Возможно, что со временемъ она превратится въ повѣсть объ упадкѣ и умираніи, но если старость и смерть сами по себѣ не грѣхъ, то невозможно указать, что-же собственно должно быть названо грѣхомъ въ исторіи жизни.

И. Ташнеръ (I. Taschner).
Иллюстраціи къ сказкамъ бр. Гриммъ.

Ю. Диц (*J. Diez*).

II.

— Сознаюсь, — сказалъ послѣ раздумья Владиміръ Ивановичъ,—что понятіе о грѣхѣ выпало также изъ моего сознанія. Въ прежніе годы, когда я столько силы тратилъ на развратъ и на игру, я часто думалъ объ этомъ. Бывало, сознаю, что гибну, что какое-то низшее существо во мнѣ тянетъ меня въ омутъ. Хочу противиться, упереться, но подъ ногами нѣтъ опоры, потому что знаю, что въ низкихъ желаніяхъ этого низшаго существа нѣтъ грѣха. Ему отрадно напиться и непотребничать,—во имя чего стану я отказывать ему въ наслажденіи, въ которомъ нѣтъ грѣха? Но какъ совмѣстить все это? Нѣтъ грѣха, а есть зло. Нѣтъ грѣха, а есть преступленіе, преступная воля, звѣрская жестокость, коварство и сопровождающее ихъ чувство стыда и муки. И, конечно, есть страданія.

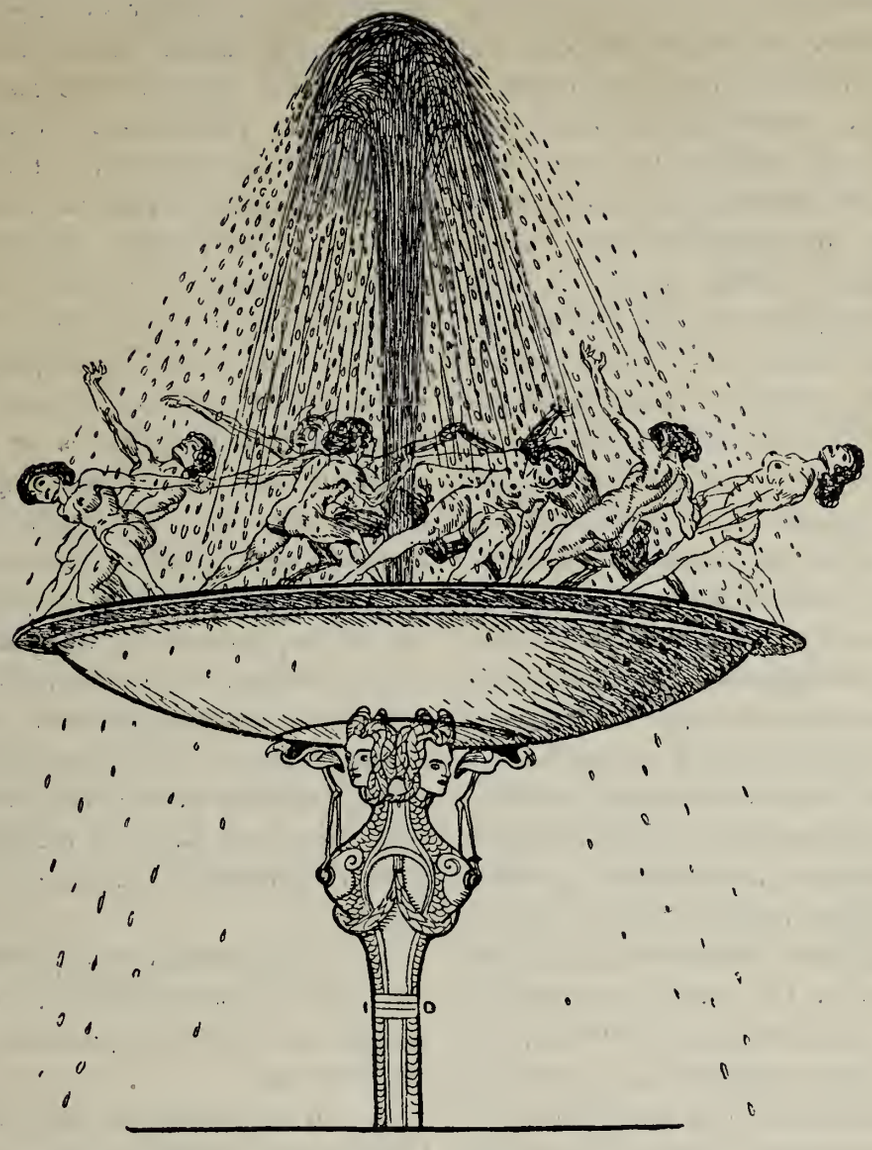
— Все это существуетъ,—отвѣтилъ я,—и зло, и преступленіе, и страданія. Но съ душевнымъ мракомъ случилось тоже самое, что съ мракомъ физическимъ. Въ древности, для того, чтобы объяснить чередованіе свѣта и темноты, люди должны были допустить существованіе двухъ силъ, свѣтлой и темной, которыя борятся между собою и поочередно одолѣваютъ одна другую. Современная-же наука признаетъ только силу свѣта; особенной силы темноты физика не изучаетъ, а темнота понимается какъ сравнительно скудный свѣтъ. Тоже самое произошло въ мірѣ нравственномъ. Болѣе глубокое изученіе духовной жизни убѣдило насъ, что движущая сила духа только одна—сила божественнаго свѣта, сила добра, сила разума. Міръ, купленный при самомъ своемъ рожденіи божественною жертвою, не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ поприщемъ растущаго добра. Но это условіе добра—его ростъ и совершенствованіе—необходимо предполагаетъ различныя степени его—отъ самой низкой до самой высокой. И вотъ низшая степень добра, въ сравненіи съ высшими, кажется намъ зломъ и преступленіемъ, тѣмъ большимъ зломъ, чѣмъ больше путь, который душа сдѣлала, возвращаясь, падая съ высшихъ ступеней добра къ низшимъ, уже когда-то пройденнымъ ею или другими. Подобно тому, какъ яркій источникъ свѣта является причиною тѣ-

ней, такъ самая природа добра обусловливаетъ необходимость зла. И кто дѣйствительно любитъ добро жизни, тотъ уже какъ-то поневолѣ примирился съ ея зломъ. Вотъ это полное отреченіе, почти невѣдѣніе грѣха и взглядъ на зло, какъ на подчиненное начало жизни, какъ на тѣневую часть въ яркомъ рисункѣ міросозданія,—все это я и называю новымъ строемъ современной души, отличающимъ насъ отъ всѣхъ ранѣе жившихъ на землѣ.

— Въ этомъ примиреніи со зломъ,— сказалъ мой собесѣдникъ,—есть что-то и грустное. Оно какъ-бы обезсиливаетъ волю и мѣшаетъ намъ бороться съ тѣмъ, что мы сами признаемъ зломъ.

— Едва-ли это такъ,—возразилъ я.— Мнѣ кажется, что развѣнчавъ зло, мы этимъ самымъ лишили его прежней власти надъ душою. Въ средніе вѣка аскетизмъ, напрягая всѣ силы на борьбу съ грѣхомъ, видѣлъ въ дьяволѣ самостоятельное начало міра, недремлющаго врага, могучаго соблазнителя. И, окружая его ореоломъ силы, хотя-бы и злой, аскеты неожиданно для себя создали культъ сатанизма, черную мессу и шабашъ вѣдьмъ, ибо гдѣ сила, тамъ человѣкъ ставитъ алтарь и поклоняется. Аскеты на каждомъ шагу побѣждали бѣса, но онъ въ свою очередь одерживалъ побѣды, и люди праведной жизни посредствомъ заклинаній изгоняли его то изъ одного, то изъ другого грѣшника. Мы-же, признавая только силу свѣта и добра, сразу изгнали бѣса изъ всего человѣчества, нѣкогда имъ одержимаго, изъ всѣхъ міровъ, изъ всей вселенной, изгнали не только въ будущемъ, но и прошедшемъ. Нѣтъ, не двумя творцами созданъ міръ, не вмѣстѣ Сатаніилomъ и Богомъ, а единымъ Богомъ. Злая воля не участвовала въ актѣ творенія. Богъ любви есть отецъ и свѣтовъ, и тѣней, и тамъ, гдѣ онъ царитъ, нѣтъ мѣста для царя тьмы. Мы побѣдили древняго врага тѣмъ, что перестали съ нимъ бороться и обратились въ сторону свѣта.

Но вы правы, говоря, что въ отрицаніи грѣха есть грустная сторона. Прежде, когда цѣль жизни заключалась въ искупленіи первороднаго грѣха, можно было не только стремиться къ этой цѣли, но и достигать ея. Человѣкъ могъ надѣяться, что, исполняя законъ Бога, онъ умилостивитъ его гнѣвъ. Но съ устраненіемъ понятія о грѣхѣ цѣлью жизни становится само божественное добро, или, вѣрнѣе, исканіе Бога въ мірѣ, и тутъ человѣкъ чувствуетъ, что онъ стоитъ на краю какой-то свѣтлой бездны. Мы стремимся къ какой-то верхней площадкѣ, господствующей надъ міромъ, но подъ нашими ногами лишь ступени да ступени. Онѣ всѣ освящены тѣмъ, что ведутъ на эту завѣтную площадку, но, увы, вѣчно ведутъ и никогда не приводятъ. Есть что-то несоизмѣримое между нами и горящей передъ нами божественной цѣлью. Міръ, стремящійся къ свѣту и свѣтъ, влекущій міръ, разносущны, и кто позналъ эту истину, тотъ уже никогда не освободится отъ безнадежной и неизцѣлимой грусти. Мнѣ кажется, что эта несоизмѣримость уже дана въ христіанской легендѣ и только въ нашемъ сознаніи достигла большей ясности. Когда еврейскій законъ былъ замѣненъ завѣтомъ любви, цѣлью жизни уже не могло остаться замаливаніе грѣха передъ Богомъ, ибо самъ Богъ „явился для уничтоженія грѣха жертвою своею“. Не угожденіе Богу и не умилостивленіе Его, а подражаніе Ему—вотъ отнынѣ цѣль человѣка. „Итакъ, подражайте Богу, какъ чада возлюбленныя“. „Кто говоритъ, что пребываетъ въ Немъ, тотъ долженъ поступать такъ, какъ Онъ



Ю. Диць (J. Diez).

поступалъ". Но поставленная такимъ образомъ передъ человѣкомъ цѣль оказалась несоизмѣримой съ его природой. Ибо хотя Сынъ Божій вочеловѣчился, но Онъ принялъ на себя лишь страданія плоти, а не ея грѣхи: „въ Немъ нѣтъ грѣха". Мы-же, люди, „если говоримъ, что не имѣемъ грѣха, обманываемъ самихъ себя и истины нѣтъ въ насъ". Такимъ образомъ и по христіанской легендѣ грѣшный долженъ подражать Тому, въ Комъ нѣтъ грѣха, что дѣлаетъ цѣль нашихъ стремленій безконечно высокой, но недостижимой.

Мы должны признать несоизмѣримость между нами и нашею цѣлью. Но для того, чтобы вполнѣ опредѣлить то, что я называю строемъ современной души, я долженъ прибавить, что безнадежная грусть, сопряженная съ сознаніемъ этой несоизмѣримости, по природѣ своей свѣтлая, похожая на примиряющую грусть древней трагедіи и ничего не имѣетъ общаго со скорбью

или отчаяніемъ. Въ строѣ современной души оптимизмъ и пессимизмъ стремятся къ равновѣсію и сліянію. Подобно тому, какъ въ пѣснѣ рабъ, влюбленный въ царицу, всего больше любитъ въ ней ея недоступность, такъ и мы, сознавая недостижимость нашей жизненной цѣли, тѣмъ болѣе любимъ ее, чѣмъ выше цѣнимъ. Въ своей гордости мы полагаемъ, что только цѣли столь высокія, что ихъ достиженіе является невозможнымъ, и достойны насъ. Въ своемъ смиреніи мы полагаемъ, что цѣли, односущныя съ нами, не стоили-бы того, чтобы къ нимъ стремиться. Мнѣ кажется, если-бы намъ дали всеобъясняющую науку безъ ея роковыхъ ignorabimus, благодушное искусство безъ трагическихъ диссонансовъ и уравновѣшенный общественный строй безъ скрытыхъ въ немъ катастрофъ, мы перестали-бы любить жизнь. Надъ самымъ жалкимъ нашимъ шалашомъ простирается бездонное небо, и подъ самой ничтожной цѣлью какая-нибудь нравственная бездна. Не знаю, возможенъ-ли міръ, не окруженный безднами, но нашъ міръ ими окруженъ, и мы за это такъ болѣзненно его любимъ.

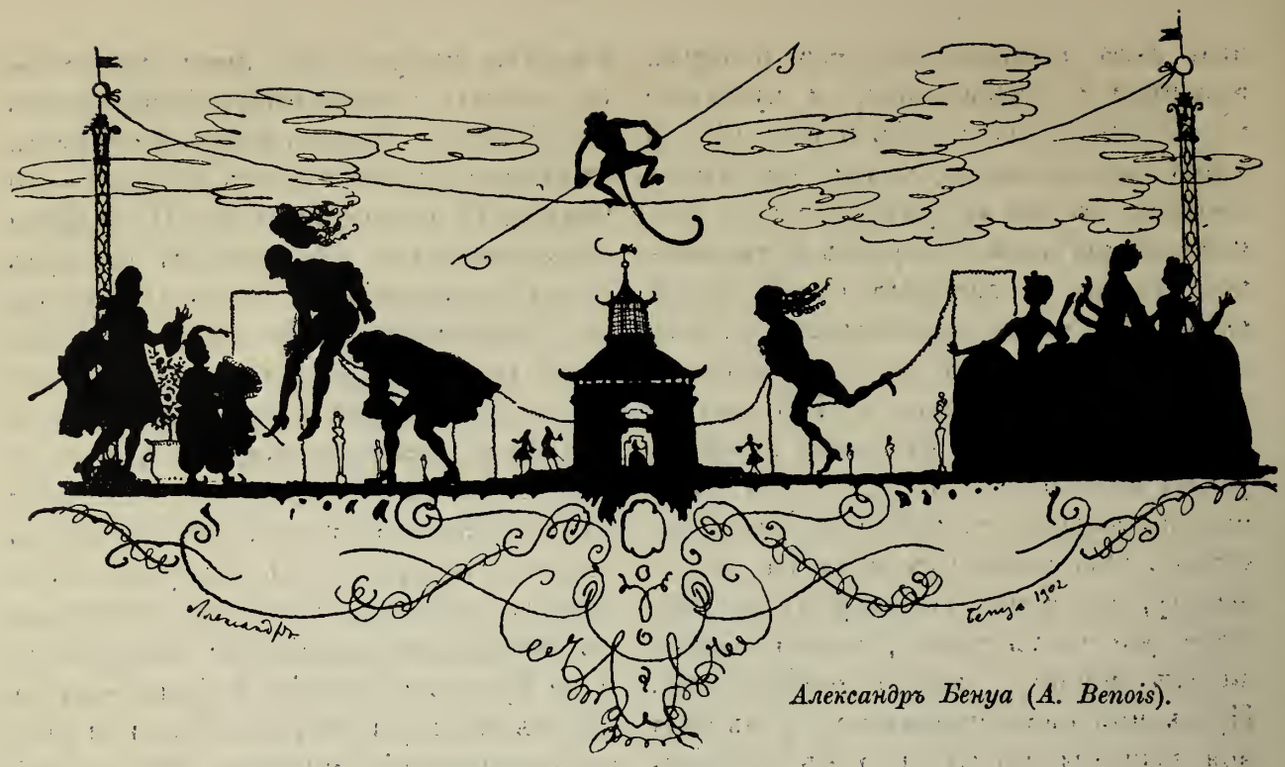
Таковъ душевный строй современнаго человѣка, выразившійся во многихъ сторонахъ дѣйствительной жизни, напримѣръ, въ новомъ отношеніи къ преступной волѣ и системѣ наказаній, но всего ярче въ искусствѣ. Какимъ безсильнымъ показался-бы намъ теперь художникъ, который возвелъ-бы зло въ самостоятельное начало жизни, и, рисуя падшихъ и преступныхъ, не открылъ-бы въ ихъ душѣ луча добра, не любилъ-бы ихъ самъ и не заставилъ-бы насъ полюбить ихъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, какимъ жалкимъ показался-бы онъ, если-бы сталъ изображать добро, какъ нѣчто достигнутое и самодовольное. Великая грусть жизни и еще большая любовь къ жизни, примиреніе со всякимъ зломъ во имя добра и развѣнчаніе всякаго добра во имя недостижимаго богоподобія,— вотъ формула нашихъ настроеній въ жизни и искусствѣ. Настроенная такимъ образомъ душа современнаго человѣка не найдетъ себѣ мѣста ни въ одномъ изъ донынѣ построенныхъ храмовъ, кромѣ, конечно, того храма, который былъ разрушенъ и снова созданъ въ три дня. Пришло время и намъ воздвигнуть свой алтарь и зажечь свою лампаду передъ ликомъ Вѣчнаго. Пришло время свести наши кажущіяся противорѣчія къ верховному примиряющему синтезу, который не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ религіозной легендой. И я повторяю, что эта легенда не должна быть открыта или измышлена, ибо она уже таится въ нашемъ сознаніи и лишь ждетъ внѣшняго выраженія, образа, слова.

— И это внѣшнее выраженіе найдено въ легендѣ мэонической, — полу-подтвердилъ, полу-спросилъ Владиміръ Ивановичъ.

— Мнѣ кажется, да, отвѣтилъ я. По крайней мѣрѣ я нахожу въ мэонической легендѣ если не разрѣшеніе всѣхъ загадокъ жизни, то объясненіе ихъ неразрѣшимости, если не избавленіе отъ смерти, то сознаніе ея разумной необходимости, если не избавленіе отъ страданій, то ихъ освященіе. Когда я созерцаю легенду о Единомъ, Который въ актѣ безкорыстной любви создалъ множественный міръ и для этого принесъ въ жертву свое единство, когда я въ глубинѣ своей души открываю, что Единый, принесши себя въ жертву на алтарѣ міра, воскресъ въ этомъ мірѣ, какъ священная его цѣль, всегда влекущая и никогда не достижи-

мая, какъ единственная его надежда, желанная и несбыточная,—я чувствую преображеннымъ и себя, и весь міръ и мною овладѣваетъ почти блаженное спокойствіе. Все окружающее меня становится для меня символомъ божественной любви, я замираю среди океана свѣта. Изъ всѣхъ религіозныхъ легендъ легенда мэоническая кажется мнѣ наиболѣе не отъ міра сего. Ибо она не только не требуетъ отъ меня никакого усилія воли или подвига, но сама даетъ мнѣ примиреніе со всѣми несовершенствами. Она возноситъ меня на такую высоту, что я оттуда вижу свою собственную жизнь такою, какою солнце видитъ землю — всегда освѣщенною. Пусть мои силы ничтожны, пусть воля моя влачится въ грязи и съ трудомъ ведетъ за собою опьяненную отъ лѣни и сна мысль. Не все-ли равно, какой волной плеснула моя душа въ океанѣ жизни, большой или ничтожной, свѣтлой или мутной, когда я могу созерцать то, что теперь созерцаю, и говорить слова, которыя теперь произношу. Въ такія минуты мнѣ лишь хотѣлось-бы сдѣлать свое примиреніе чувствомъ всеобщимъ и открыть всѣмъ живущимъ, что самое совершенное въ мірѣ это—его кажущееся несовершенство. И если-бы возможно было, я-бы хотѣлъ шепнуть слово примиренія не только живущимъ, но и жившимъ ранѣе насъ. Подобно тому, какъ въ прежнія времена во имя злобы откапывали кости умершихъ и предавали ихъ сожженію, такъ мнѣ во имя любви хотѣлось - бы постучаться во всѣ могилы и шепнуть скрытымъ въ нихъ: напрасно вы сокрушались о своихъ грѣхахъ, напрасно трепетали въ ожиданіи возмездія. Не было грѣха, и не будетъ возмездія, а была, есть и будетъ мистерія святой жертвы и святого воскресенія, мистерія, въ которой мы всѣ одинаково участвуемъ, какъ ни различны наши роли. Но не знаю, право, понятно-ли вамъ то, что говорю. Вѣдь я еще не раскрылъ предъ вами, что такое мэоническая легенда и даже не показалъ, какъ она рождается въ душѣ.

Ю. Диць (J. Diez).



Александръ Бенуа (A. Benois).

III.

— Обо всемъ этомъ я догадываюсь, хотя, можетъ быть, смутно,—отвѣтилъ Владиміръ Ивановичъ.—Но пока вы говорили, я спрашивалъ себя, не идеализируете-ли вы людей? Нужна-ли имъ вообще религіозная легенда? Нуждаются-ли вообще люди помимо жизни еще въ примиреніи съ жизнью? Говорю не объ исключительныхъ натурахъ, но о среднемъ человѣкѣ. Вотъ всѣ они (и онъ указалъ рукою на спящихъ больныхъ) и я, и всѣ, кого я зналъ — развѣ кто-нибудь заботится о примиреніи или объ оправданіи жизни? Пока жизнь улыбается, она и безъ того желанна, и мириться съ нею излишне. Когда-же насъ обступаютъ страданія, мы стараемся побѣдить ихъ и вернуться къ прежнему довольству. А если надежды не осталось на побѣду, то не все-ли равно, примиримся-ли мы съ безнадежностью или нѣтъ? Я вполнѣ принимаю все, что вы говорили о нашемъ духовномъ строѣ, но ваша религіозная легенда кажется мнѣ роскошью духа, прекрасной и нужной лишь немногимъ избраннымъ. Если она не отъ міра, то и не для міра. Другое дѣло верховный законъ нравственности. Онъ всѣмъ нуженъ, какъ хлѣбъ, и если ваше религіозное міросозерцаніе способно дать такой законъ, мы благословимъ васъ. Скажите, какъ надо жить, что нужно дѣлать,—не только по человѣчески, но и по божески, и мы пойдемъ за вами.

— Я глубоко несогласенъ съ вами,—отвѣтилъ я, относительно безполезности религіозной легенды, и объясняю вашъ взглядъ только тѣмъ, что легенда дѣйствуетъ на духъ непрерывнѣе и незамѣтнѣе, чѣмъ нравственный законъ. Воздухъ такъ-же необходимъ для тѣла, какъ и хлѣбъ, но мы этого не сознаемъ, потому что дышемъ постоянно и незамѣтно, а пищу принимаемъ два-три раза въ день и видимъ ее. Безъ религіозной легенды, безъ высшаго примиренія и оправданія, если и возможна жизнь, то скудная и слу-

П. Элё (P. Helleu).
Pointe-sèche.

Е. Лансере (A. Lanceray).
Ex-libris.

чайная. Конечно, блага жизни желанны сами по себѣ, и кто истомился жаждою, тотъ будетъ съ чувствомъ блаженства пить воду, не думая о первородномъ грѣхѣ и о возмездіи. Но повѣрьте, эти мысли о грѣхѣ, о возмездіи, о причинѣ зла, о смыслѣ страданій, всѣ эти отвлеченно-религіозныя мысли мелькаютъ въ душѣ вашей чаще, чѣмъ вы сами это сознаете. По поводу ничтожной встрѣчи или воспоминанія, среди дѣлового разговора или наединѣ, вы вдругъ спрашиваете себя о цѣли вселенной, о смыслѣ провидѣнія, и если вы въ эти безъимянныя мгновенія не находите отвѣта на свои вѣчные вопросы, вашей душѣ грозитъ медленное удушье въ видѣ усталости или озлобленія, или огрубѣнія, — не знаю, что хуже. Дать современнымъ людямъ возможность молиться, не заимствуя молитвы у другихъ поколѣній, значитъ брызнуть въ нихъ живой водой. Одного нравственнаго закона, одной истины отъ міра сего мало. Нравственный законъ — это твердый путь жизни, но душа слишкомъ часто устаетъ среди пути и тогда ей нужно мягкое отдохновеніе, нужна легенда не отъ міра сего. Сверхъ того, легенда важна тѣмъ, что подъ ея-же вліяніемъ вырастаетъ самый нравственный законъ. Легенда показываетъ намъ міръ въ его покоѣ, какъ воплощеніе божественной цѣли, какъ вѣчную гармонію свѣтовъ и тѣней. Нравственный законъ показываетъ каждому человѣку путь, ведущій отъ тѣней къ свѣту. Божественная цѣль легенды становится человѣческою цѣлью въ законѣ.

И вотъ объ этомъ нравственномъ законѣ,—второмъ и подчиненномъ элементѣ религіи—можно сказать то-же, что о легендѣ. Мы нуждаемся въ новомъ нравственномъ принципѣ, который не былъ-бы заимствованъ у другихъ поколѣній и отвѣчалъ-бы нашему душевному строю. Однако, и тутъ рѣчь не идетъ о томъ, чтобы измыслить, заново создать какую-то новую мораль. Наоборотъ, я утверждаю, что элементы новой морали уже существуютъ въ нашей жизни и лишь должны быть освѣщены въ сознаніи и выдѣлены въ ясно выраженный верховный законъ всей нашей дѣятельности. Считаю нужнымъ оговориться, что подъ новой моралью я вовсе не разумѣю перерѣшенія вѣко-

Е. Лансере (E. Lanceray).

вѣчнаго спора объ эгоизмѣ и альтруизмѣ. Завѣтъ Христа о любви къ ближнему кажется мнѣ даннымъ на всѣ времена, и „доколѣ не прейдетъ земля и небо, ни одна іота и ни одна черта не прейдетъ изъ этого закона, пока не исполнится все". Этотъ завѣтъ Христовъ доказалъ, что между эгоизмомъ и альтруизмомъ нѣтъ принципіальнаго противорѣчія, ибо ближняго велѣно любить какъ самого себя, и поступать съ нимъ такъ, какъ мы хотимъ, чтобы онъ поступалъ съ нами. Но этимъ-же завѣтомъ показано, что въ рѣшеніи верховнаго вопроса морали: „что есть благо?" отношеніе къ ближнему играетъ второстепенную, служебную роль. Ближнему я долженъ доставлять то, что я самъ для себя считаю благомъ, слѣдовательно первичный вопросъ о томъ, что такое благо, я рѣшаю не съ ближнимъ, а прежде всего съ самимъ собою, передъ лицомъ живущаго во мнѣ Бога и своей совѣсти. При созиданіи основныхъ опредѣленій морали, я по необходимости долженъ считать себя единственнымъ въ мірѣ субъектомъ, а всѣ остальныя явленія и всѣхъ людей—объектами моей воли. Лишь твердо укрѣпившись въ этой позиціи единственнаго субъекта моральныхъ благъ, я уже могу стать на мѣсто своего ближняго, то-есть, мысленно помѣняться съ нимъ мѣстами. Умертвивъ ближняго, изъ мести или корысти, убійца поступаетъ безнравственно, ибо онъ этимъ поступкомъ доказываетъ, что считаетъ самъ для себя жизнь благомъ. Но побѣжденный германецъ, предпочитавшій убить жену и дѣтей, чѣмъ отдать ихъ въ рабство побѣдителю, и затѣмъ умерщвлявшій самого себя, поступалъ нравственно. Въ обоихъ этихъ случаяхъ опредѣленіе нравственности или безнравственности произвольное, служебное, въ зависимости отъ того, что каждый самъ для себя считалъ благомъ. Вотъ по отношенію къ этому основному вопросу: „что есть благо" я и говорю о новой морали современныхъ людей. Этотъ вопросъ мы рѣшаемъ не такъ, какъ наши предки, и поэтому мы вправѣ сказать, что живемъ подъ инымъ нравственнымъ закономъ, чѣмъ они.

На вопросъ: „что такое благо?" вся современность прежде всего въ одинъ голосъ отвѣчаетъ, благо это—возможно полное удовлетвореніе возможно большаго числа потребностей. Что такое потребности, мы знаемъ по непосредственному показанію чувствъ. Есть потребности плоти и духа, разума и воли, и перечислять ихъ теперь я не стану. Богатство, знаніе, свобода, слава, — таковы тѣ главныя блага, къ удовлетворенію которыхъ стремится современная жизнь на всѣхъ путяхъ своей неукротимой, многообразной дѣятельности. Бездушный рантье и герой,

Е. Лансере (E. Lanceray).
Ex-libris.

жертвующій собою ради общаго блага, живутъ подъ однимъ и тѣмъ-же моральнымъ закономъ удовлетворенія потребностей. Оба они считаютъ богатство, знаніе, свободу абсолютными благами, но эгоистъ желаетъ ихъ для себя, а герой для народа или для человѣчества. Къ прежнимъ потребностямъ герой прибавляетъ новую—потребность въ сочувствіи людей, въ ихъ одобреніи, любви,—въ этомъ утонченнѣйшее изъ всѣхъ положительныхъ благъ жизни. Въ стремленіи къ удовлетворенію эгоизмъ не особый путь, но начало, низшая ступень того-же пути, который ведетъ къ солидарности и любви, и Ницше, будто-бы открывшій на этомъ пути удовлетворенія двѣ самостоятельныхъ морали—мораль господъ и мораль рабовъ впалъ въ великое философское заблужденіе. Героическій идеалъ древней Греціи также естественно завершился завѣтомъ всеобщей любви и жалости, какъ одностороннее теченіе рѣки естественно переходитъ въ многообразное волненіе моря. Эта связь между эгоизмомъ и жалостью была постигнута еще Гомеромъ и она-то объединяющей идеей легла въ основу его вѣчной поэмы. Сравните первую пѣсню Иліады, въ которой Ахиллесъ изъ личной мести безжалостно бросаетъ на произволъ судьбы своихъ друзей, съ послѣдней пѣснью, въ которой тотъ-же Ахиллесъ проникается жалостью къ врагамъ, и вы убѣдитесь, что уже подъ стѣнами Трои прозвучало шопотомъ то слово, которое потомъ на весь міръ прогремѣло въ нагорной проповѣди. Впрочемъ, теперь мы ведемъ рѣчь только о современности. Скажите-же, долженъ-ли я привести вамъ доказательства того, что наша современность вся безъ остатка воодушевлена идеаломъ удовлетворенія потребностей, долженъ-ли я указать на науку,

К. Сомовъ (C. Somoff).
Ex-libris.

видящую въ борьбѣ за существованіе главный стимулъ жизни, на развитіе промышленности, на культъ комфорта, на демократизмъ, стремящійся къ уравненію благъ, на все, что есть въ наше время мелкаго и возвышеннаго, пошлаго и самоотверженнаго? Или мое утвержденіе не нуждается въ доказательствахъ?

— Для меня оно слишкомъ очевидно,—отвѣтилъ мой собесѣдникъ.

— Вѣрно вамъ,—сказалъ я,—это наружное теченіе нашей морали, въ самомъ дѣлѣ, очевидно и какъ-то безспорно. Конечно, во всѣ времена люди стремились къ удовлетворенію потребностей, но въ наши дни стремленіе это достигло такой полноты, о которой нашимъ предкамъ не снилось. Отдѣльный человѣкъ сдѣлался цѣлью всѣхъ вещей, а на общество и государство мы стали смотрѣть, лишь какъ на средства къ достиженію этой цѣли. Всѣ основы прежней морали, всѣ устои государственные и общественные оказались подпорками и пристройками рядомъ съ великимъ фундаментомъ индивидуализма. Сверхъ того, идеалъ удовлетворенія расширилъ свою власть, охвативъ ею все человѣчество. Въ созиданіи благъ, въ приложеніи труда наступило великое раздѣленіе и дифференціація; въ пользова-

ніи-же благами совершился процессъ объединенія, и скромный рабочій въ наши дни не только стремится быть причастнымъ ко всѣмъ благамъ науки и искусства, но еще мечтаетъ участвовать въ управленіи судьбами міра. Наконецъ, идеалъ удовлетворенія оправданъ въ сознаніи людей, съ него смыто древнее клеймо грѣховности, и нужно сознаться, что въ этомъ подвигѣ освященія жизненныхъ благъ великую роль сыграла положительная наука и проповѣдь матеріализма. Возводя матерію въ верховный принципъ міра, положительная наука, повидимому, какъ-бы воюя съ идеализмомъ, на самомъ дѣлѣ расширила область идеальнаго, обожествивъ тотъ элементъ міра, который донынѣ считался низшимъ и грѣховнымъ. А такъ какъ въ идеалѣ удовлетворенія духъ и плоть неразрывно связаны между собою, то положительная наука попутно оправдала и его. Все это даетъ намъ право сказать, что, несмотря на тяготѣніе всѣхъ вѣковъ къ идеалу удовлетворенія, только въ наше время этотъ идеалъ достигъ полноты и сталъ всеобщимъ закономъ морали, и по объему власти, и по внутренней санкціи.

Но тотъ, кто идеалъ удовлетворенія счелъ-бы единственнымъ закономъ нашей морали, обнаружилъ-бы полное непониманіе современной души. Подъ этимъ наружнымъ и безпорнымъ теченіемъ морали скрывается другое теченіе, столь-же всеобщее и могучее, въ которомъ и вы, и я, и всѣ мы принимаемъ участіе, но если я опредѣлю его, вы непремѣнно усомнитесь и захотите со мною спорить. Второй идеалъ морали, владѣющій всѣми нами, какъ среди пустыни неотступная мечта о водѣ, это—жажда отказаться отъ всѣхъ потребностей, отречься отъ богатства, знаній, свободы и славы, жажда нищеты, невѣдѣнія, добровольнаго подчиненія, безвѣстнаго одиночества, чистоты, безстрастія. Вотъ я вижу, что вы собираетесь задать мнѣ рядъ вопросовъ: гдѣ, когда, въ чемъ сказался этотъ идеалъ отреченія? Я самъ отвѣчу вамъ на нихъ. Идеалъ этотъ прежде всего сказался въ той области, въ которой живутъ и цвѣтутъ всѣ идеалы, — въ литературѣ, но онъ проявляетъ наклонность привиться и къ практической жизни. Особенно пышнымъ цвѣткомъ идеалъ отреченія распустился въ русской литературѣ, немедленно послѣ созданія ея Пушкинымъ. Самъ Пушкинъ былъ слишкомъ стихійно-гармоничный и цѣльный художникъ для того, чтобы въ его душѣ преобладало какое-нибудь отдѣльное настроеніе. Но уже у первыхъ наслѣдниковъ его стихотворнаго и прозаическаго генія—у Лермонтова и Гоголя—неземная пѣсня объ отреченіи заглушаетъ всѣ остальныя ихъ слова и молитвы. Лермонтовъ прямо начинаетъ свою дѣятельность съ пѣсни ангела о „блаженствѣ безгрѣшныхъ духовъ“, о душѣ, которая „долго на свѣтѣ томилась“ на тяжеломъ пути земныхъ, измѣнчивыхъ желаній и удовлетвореній и была полна „чуднымъ желаніемъ“ иного пути. Эту пѣсню Лермонтовъ поетъ до конца своихъ дней, убѣждая плачущую душу „быть къ земному безъ участія“, ничего не ожидая и не жалѣя и лишь горя желаніемъ „забыться и заснуть“. Гоголь пошелъ дальше. Онъ не только искалъ свободы и покоя, но и обрѣлъ ихъ, добровольно принялъ на себя самую тяжелую пошу подвижничества—голодную смерть. Достоевскій всю жизнь воспѣвалъ радость страданій и смиренія, и его дѣятельность похожа на готическій храмъ, который, упираясь фундаментомъ въ грязную землю—въ своеволіе и распущенность карамазовщины—возно-

К. Сомовъ (C. Somoff).
Ex-libris.

сится въ чистое небо отреченія двумя ажурными башнями — образомъ старца Зосимы и Алеши. О Толстомъ и говорить излишне. Его „Крейцерова Соната", проповѣдующая свободу отъ желаній, не только художественное произведеніе, но и уставъ цѣломудренной жизни, и дѣйствіе этой книги на современниковъ было оттого такъ сильно, что проповѣдь, заключенная въ ней, упала на сердца, и безъ того истомленныя жаждой отреченія. И вотъ поразительное явленіе: тѣ изъ нашихъ писателей, въ творчествѣ которыхъ нота отреченія звучала слабо, почти забыты, несмотря на свой даръ, и слава ихъ тускнѣетъ на нашихъ глазахъ, между тѣмъ какъ другіе, мечтавшіе „о блаженствѣ безгрѣшныхъ духовъ", пріобрѣтаютъ съ каждымъ днемъ все больше власти надъ душами. Въ литературѣ европейской идеалъ отреченія сказался не такъ откровенно, какъ у насъ, но зато гораздо глубже, въ міровой скорби и непримиримомъ пессимизмѣ всѣхъ романтиковъ и реалистовъ, и въ мечтаніяхъ новыхъ школъ. Но помимо смутныхъ мечтаній искусства, жажда „свободы и покоя" выразилась тамъ и въ яркихъ построеніяхъ философіи, и если кто нибудь усомнился-бы во внутренней связи между пессимизмомъ и аскетическимъ идеаломъ, то достаточно напомнить ему имя Шопенгауэра. Вы спросите меня: имѣлъ-ли этотъ идеалъ отреченія вліяніе на дѣйствительность? Сознаюсь, на этотъ вопросъ отвѣтить трудно. Какъ сосчитать мечты людей, не оставившихъ слѣдовъ въ искусствѣ и въ философіи? Мнѣ кажется, нѣтъ въ мірѣ культурнаго человѣка, кто тайно не вздыхалъ-бы о цѣломудріи и безстрастіи. Во всякомъ случаѣ, относительно русскаго интеллигента можно навѣрно сказать, что послѣ мечты о народномъ благѣ, вторая мечта его, это— уйти изъ города, опроститься, отказаться отъ благъ культуры, стать цѣломудреннымъ, жить въ святости и отреченіи.

— У меня никогда не было другой мечты, кромѣ этой,—страстно воскликнулъ Владиміръ Ивановичъ.—Въ пору самаго буйнаго разгула я мечталъ о чистотѣ. И жена моя, и всѣ женщины, съ кѣмъ я сталкивался, всегда вздыхали о чистотѣ. Но мы не знали, какъ, живя въ мірѣ, уйти изъ міра. И какъ странно, что безъ вашихъ словъ я-бы умеръ, не вспомнивъ о мечтѣ всей своей жизни.

— Люди, подобно дѣтямъ, нуждаются въ томъ, чтобы раньше исполненія ихъ желаній открыли имъ, въ чемъ эти желанія состоятъ. По тѣни и прохладѣ истосковалась душа современная, вотъ какъ въ эту минуту проситъ тѣни наше тѣло. Помните, мѣсяцъ тому назадъ, когда весь этотъ садъ былъ окутанъ въ дождь и

сумерки, когда поневолѣ приходилось весь день лежать въ тѣни,—помните, какъ мы мечтали о солнцѣ. А теперь солнце стоитъ надъ нашей головой и мы добровольно ищемъ тѣни. То-же случилось съ душою. Пока надъ людьми тяготѣла тѣнь нищеты, невѣжества, рабства, они молились о благахъ культуры, и когда эти блага надъ ними засіяли, человѣчество стало молиться о тѣни, о добровольномъ отреченіи, о добровольномъ воздержаніи. Молитва о тѣни! Мнѣ кажется, я слышу, какъ всѣ народы поютъ ее, передаютъ напѣвъ другъ другу и снова вступаютъ въ него. Конечно, мечта объ аскетизмѣ родилась не съ нами и было время — въ древней Индіи и у насъ въ средніе вѣка,—когда подвижничество привлекало къ себѣ всѣ лучшія силы. Но въ наше время мечта объ отреченіи возродилась въ новомъ, еще не бываломъ сочетаніи. Въ прежніе вѣка аскетизмъ постигался какъ страданіе, искупающее грѣхи міра, какъ бѣгство отъ міра, какъ проклятіе міру. Мы-же жаждемъ чистоты, не какъ искупающаго страданія, а какъ возрождающей высшей радости. Въ наше время не можетъ быть рѣчи ни о вѣчномъ обѣтѣ, ни о разлукѣ съ міромъ. Мы молимся о тѣни, не проклиная солнца культуры. Прислушайтесь къ пророческимъ словамъ Лермонтова, и вы поймете мою мысль. Въ состояніи свободы и покоя онъ не отворачивается ни отъ природы, ни отъ любви: забывшись и уснувши, онъ все-же хочетъ, чтобы надъ нимъ пѣлъ „слабый голосъ про любовь“ и „шумѣлъ темный дубъ“. Монастырскій затворъ вовсе не совпадаетъ въ его мечтахъ съ достиженіемъ „чуднаго желанія“. Тамара въ стѣнахъ монастыря отдается блаженству любви, а Мцыри бѣжитъ изъ монастыря, какъ изъ тюрьмы, на свободный просторъ...

К. Сомовъ (C. Somoff).
Ex-libris.

Особенность нашей морали заключается въ томъ, что оба идеала—удовлетворенія и отреченія—кажутся намъ равносильными, равноцѣнными, равножеланными, между тѣмъ какъ въ прежніе вѣка мірской идеалъ всегда считался подчиненнымъ аскетическому и освящался лишь какъ уступка человѣческой слабости, какъ законъ жизни для низшихъ натуръ, не могущихъ вмѣстить высшаго подвига. Въ нашемъ-же сознаніи удовлетвореніе такой-же подвигъ, какъ отреченіе, и отреченіе такое-же благо, какъ удовлетвореніе, и, можетъ быть, мы оттого и мечтаемъ о свободѣ и покоѣ, чтобы на свободѣ и въ покоѣ отдохнуть усталой душой и еще больше полюбить на время покинутый міръ, и еще страстнѣе, чѣмъ прежде, „ждать и желать“:

Чтобъ всю ночь, весь день мой слухъ лелѣя,
Про любовь мнѣ сладкій голосъ пѣлъ.

Но, спросите вы меня, развѣ возможно, чтобы душа подчинялась двумъ равнымъ силамъ, двумъ равноцѣннымъ идеаламъ, влекущимъ ее въ противоположныя стороны? Не осуждена-ли она въ такомъ случаѣ на неподвижность, на безразличіе, на смерть? Съ равнымъ правомъ могли-бы вы спросить: развѣ возможно, чтобы тѣло, находясь на окружности, въ одно и то-же время стремилось къ центру и стремилось отъ центра?

Не осуждено-же оно на вѣчную косность покоя? Однако, движенія всѣхъ небесныхъ тѣлъ, вся гармонія неба основана на томъ, что тѣла подчиняются одновременно силѣ центростремительной и силѣ центробѣжной. Вотъ почему мы, подчиненные новому закону морали, уже чувствуемъ себя тѣсно въ прежнихъ формахъ жизни. Великая сила индивидуализма сказалась и тутъ. Если есть два идеала добра, то мнѣ мало служить одному изъ нихъ, утѣшая себя мыслью, что другой идеалъ воплощается въ жизни моего сосѣда. Нѣтъ, я долженъ воплотить и осуществить всю полноту добра въ своей собственной единой жизни. Прежнее мірское прозябаніе и монастырское затворничество кажутся мнѣ равно одностороннею, насильственною убылью духа, низкимъ полетомъ съ однимъ пришибленнымъ крыломъ. На обоихъ крыльяхъ, въ обладаніи всѣхъ своихъ силъ хочетъ подняться современная душа къ источнику радости. Вы видите, что насколько мэоническая легенда погружала насъ въ квіэтизмъ и всепримиреніе, настолько законъ морали понуждаетъ насъ къ пересмотру и перестройкѣ всѣхъ формъ жизни. Но какъ совмѣстить два начала, которыя донынѣ считались противоположными? Въ какія формы выльется нравственность новыхъ людей, впервые сознательно понявшихъ равноцѣнность двухъ моральныхъ силъ? Въ какія взаимныя сочетанія вступятъ удовлетвореніе и отреченіе, бодрствованіе и сонъ желаній, страсть и безстрастіе? Все это вопросы практической морали будущаго. Однако раньше, чѣмъ ломать и строить, нужно начертить точный планъ будущаго зданія. Надѣюсь, вы теперь видите, что все то—новое и смутное, что сложилось въ современномъ нравственномъ чувствѣ, должно быть выяснено передъ сознаніемъ. Оба идеала нравственности должны быть сведены къ высшему единству, которымъ не можетъ быть ни что иное, какъ единая цѣль міра, какъ религіозная легенда о Единомъ.

— Такъ вотъ что означаетъ мэоническое ученіе о двухъ путяхъ добра!— воскликнулъ Владиміръ Ивановичъ.— Мнѣ кажется, что только теперь я начинаю ясно видѣть ваши намѣренія.

К. Сомовъ (C. Somoff).
Ex-libris.

— Я нарочно открылъ вамъ свои тайныя намѣренія,—отвѣтилъ я,—чтобы вы могли читать въ моей душѣ и заранѣе видѣть, по какому пути я васъ поведу. Цѣль моя—показать, какъ во внутреннемъ откровеніи разума возникаетъ религіозная легенда о Единомъ и какъ въ Единомъ примиряются оба пути добра. Душевное состояніе современнаго человѣка, выбивающагося изъ силъ въ погонѣ за благами жизни и въ то-же время разочарованнаго въ благахъ жизни, я считаю опаснымъ и близкимъ къ безумію. Оно должно быть просвѣтлено и замирено въ высшей истинѣ. Но вы видите, что я все не рѣшаюсь приступить къ изслѣдованію самой истины и отъ одного предисловія перехожу къ другому и все стараюсь примирить васъ

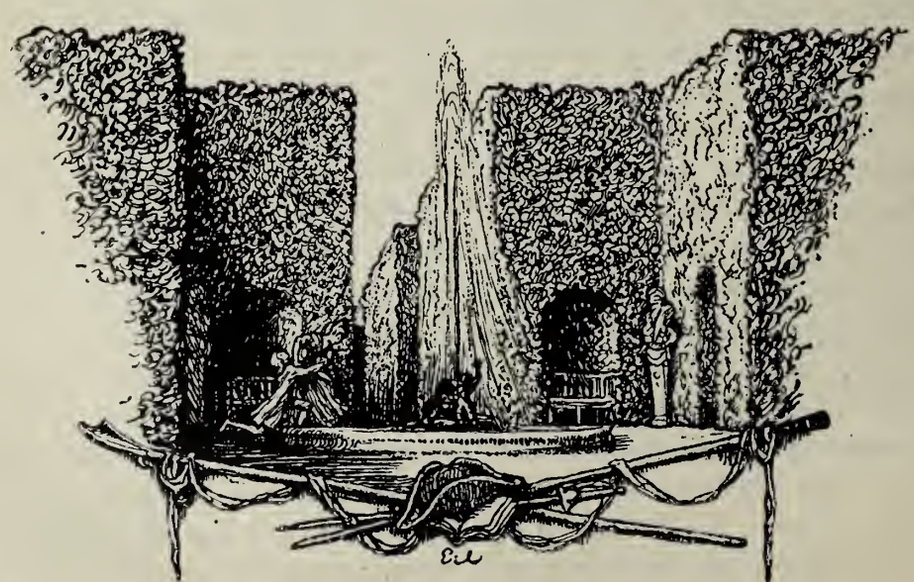
съ разумомъ, ибо знаю, какъ у насъ боятся разума и отвлеченныхъ разсужденій. Но не пора-ли, наконецъ, устремиться намъ прямо къ цѣли? Вѣдь нельзя-же владѣть истиной, не родивъ ее въ своей душѣ?

— А мнѣ казалось,—возразилъ Владиміръ Ивановичъ,—что мы и до сихъ поръ уже идемъ прямымъ путемъ къ цѣли. Никакія отвлеченныя разсужденія не помогли-бы мнѣ ярче сознать всегда во мнѣ жившее стремленіе къ чистотѣ и отреченію, чѣмъ ваши слова. Скажите: неужели теперь поздно? Хотя-бы на одинъ мѣсяцъ, на одну недѣлю передъ смертью добровольно пострадать и очиститься? Помогите мнѣ и въ этомъ.

— Пока мы живы,—отвѣтилъ я,—никогда не поздно стремиться къ богоподобію. Я согласенъ вамъ помочь и самъ вижу въ васъ помощника и друга. Вотъ мы оба стоимъ среди человѣчества, уже обладающаго новою истиною, но не знающаго объ этомъ, терзаемаго отчаяніемъ, близкаго къ безумію. Дадимъ-же обѣтъ другъ другу искать истины не только на словахъ, но и на дѣлѣ. Тотъ путь, который откроется нашей мысли, пусть также станетъ путемъ нашего подвига. Но будемъ осторожны и не дадимъ волѣ слишкомъ рано принять власть надъ душою. Въ поступкѣ мысль и чувство костенѣютъ и созрѣваютъ для смерти. Будемъ поступать такъ, какъ будто отъ нашего опыта зависѣла участь самой истины.

Въ это время больные стали просыпаться, и раздались голоса и смѣхъ. Хотя мы говорили на чужомъ для нихъ языкѣ, но предметъ разговора казался намъ столь завѣтнымъ, что мы не рѣшились продолжать его при свидѣтеляхъ, даже не понимавшихъ насъ, и замолчали, размышляя о внезапно принятомъ великомъ рѣшеніи.

Н. Минскій.



Е. Лансере (*E. Lanceray*).

Художественная хроника

„НОВОЕ ВРЕМЯ“ О ВРУБЕЛѢ.

Каждому петербуржцу извѣстно, что изъ семи скучныхъ и тяжелыхъ дней недѣли, понедѣльникъ считается самымъ тяжелымъ и безотраднымъ. Не знаю, насколько въ дѣйствительности этотъ несчастный день заслуживаетъ своей печальной репутаціи, но могу сказать, что и самъ также питаю къ нему непреодолимую антипатію. Антипатія эта основана главнымъ образомъ на необходимости прочитывать по понедѣльникамъ неизбѣжные мнимо музыкально-критическіе фельетоны „Нов. Времени“, подписанные пресловутымъ критическимъ музыкантомъ Michele Ивановымъ.

Не довольствуясь завидной возможностью изо дня въ день раздавать себѣ и своимъ фаворитамъ изъ артистовъ лестныя, а остальнымъ нелестныя аттестаціи, нововременскій Берліозъ съ убійственной регулярностью разыгрываетъ свои не музыкальныя композиціи по понедѣльникамъ въ роковомъ низкѣ обширнаго Суворинскаго палаццо, построеннаго на началахъ широкой терпимости.

Темы его однообразны и бѣдны; это—все тѣ-же восхваленія своего таланта и вѣчная ругань на враговъ и завистниковъ. Но зато въ варьяціяхъ и фигураціяхъ этихъ жалкихъ темъ онъ проявляетъ громадную умѣлость. Гораздо большую, во всякомъ случаѣ, чѣмъ можно было-бы ожидать отъ комиозитора съ столь установившейся репутаціей бездарности.

Бываютъ даже понедѣльники, когда изъ временно обитаемаго имъ газетнаго подвальчика раздаются звуки совсѣмъ необычайные, полные душераздирательной силы; когда жалостные стоны обиженнаго авторскаго самолюбія разростаются въ неслыханныя, чудовищныя симфоніи. И если-бы вы знали, какъ любопытна фактура этихъ своеобразныхъ симфоній! Тутъ и чрезвычайно ловко сдѣланный сплетническій контрапунктъ, и пикантнѣйшія задержанія на передержкахъ, и наконецъ, такія рискованныя модуляціи, что даже начинаешь побаиваться за автора: какъ-бы ему за это не досталось! Словомъ, въ области безпристрастной критики нашъ маэстро проявляетъ большое мастерство и несомнѣнный талантъ, и если-бы только одна сотая доля этихъ качествъ сказалась въ его музыкальныхъ сочиненіяхъ, то г. Иванову оставалось-бы только одно — поскорѣе оглохнуть, чтобы сразу-же сдѣлаться русскимъ Бетховеномъ.

Бываютъ, впрочемъ, и такіе понедѣльники въ „Нов. Вр.“, когда подъ обычными фельетонными столбцами напрасно ищешь подписи великаго какофониста. Это значитъ, что тема фельетонной симфоніи, по своей особой щепетильности, требуетъ и особыхъ мѣръ предосторожности, изъ коихъ главная — не дискредитировать новую фельетонную композицію собственной подписью, никому не внушающей довѣрія.

Такимъ образомъ, въ одинъ изъ недавнихъ понедѣльниковъ, въ „Нов. Вр.“ (№ 9447) появилась такая-же прелестная фельетонная симфонія, озаглавленная „Изъ бесѣдъ о художникахъ“, за подписью неизвѣстнаго г. М—е. Не будемъ доискиваться, какой единомышленникъ нашего любимаго композитора скрылъ свою почтенную личность подъ этими лите-

рами. Замѣтимъ только, что какъ подпись подъ статьей, какъ литературный псевдонимъ, шифръ этотъ по меньшей мѣрѣ страненъ.

Что за охота подписывать свою статью, какъ-бы скверна она ни была, общепринятымъ на французскомъ языкѣ сокращеніемъ знаменитаго mot á cinq lettres. Впрочемъ, кому-же лучше знать, чѣмъ автору, какъ окрестить себя и свое писаніе. Поэтому оставимъ странный псевдонимъ въ покоѣ и обратимся къ самому фельетону.

Читатели, можетъ быть, помнятъ, что въ одномъ изъ прошлогднихъ нумеровъ „М. Иск.“ мнѣ какъ-то пришлось слегка и беззлобно посмѣяться надъ нелѣпыми восхваленіями, которыми тогдашній замѣститель г. Иванова, можетъ быть тотъ-же самый г. М—е, превозносилъ художественное значеніе недавно скончавшагося художника Риццони.

На бѣду однако оказалось, что невинная насмѣшка надъ рекламной выходкой самонадѣяннаго и невѣжественнаго фельетониста задѣла въ то-же время необъятное самолюбіе истиннаго вдохновителя г. М—е, почтеннаго, но музыкантами не признаваемаго композитора, М. М. Иванова.

Съ того случая прошло не меньше года, но неудачные композиторы—народъ злопамятный и не легко забываютъ обиды, нанесенныя ихъ авторскому самолюбію. И вотъ, запасшись разными рискованными документами и вновь завербованными собесѣдниками, исполняющій, въ такихъ случаяхъ, должность г. Иванова г. М—е выступилъ яко-бы въ защиту интересовъ покойнаго художника, такъ печально покончившаго свое существованіе. На самомъ же дѣлѣ фельетонъ этотъ является запоздалымъ возмездіемъ за дерзкое и насмѣшливое недовѣріе къ композиторскому таланту прославленнаго какофониста.

Въ означенномъ фельетонѣ впрочемъ рѣчь идетъ не только о покойномъ Риццони, но и о г. Врубелѣ, котораго авторъ для удобства повидимому также причисляетъ къ покойникамъ, на которыхъ, какъ принято у такихъ господъ, можно взваливать все, что вздумается.

Содержаніе фельетона заключается въ бесѣдѣ одного изъ пріятелей г. Врубеля съ г. М—е. Пріятель защищаетъ художника отъ невѣжественныхъ и упорныхъ обвиненій того-же М—е въ декаденствѣ и неумѣніи рисовать (!). Не могу, при этомъ, не замѣтить, что пріятель г. Врубеля поступаетъ очень неблагоразумно, продолжая бесѣду съ такимъ невѣжественнымъ господиномъ, каковымъ, послѣ первыхъ-же словъ, оказывается его собесѣдникъ, г. М—е. Стоитъ-ли съ такими людьми говорить о мастерствѣ рисунка, о высокой художественности исполненія, когда ихъ ничто рѣшительно не интересуетъ, кромѣ своихъ личныхъ дѣлишекъ, сплетенъ и анекдотовъ. Прелюбопытны однако нѣкоторые вопросы, съ которыми г. М—е обращается къ своему собесѣднику. Такъ онъ вдругъ встревоженно спрашиваетъ: — „Почему у него (т. е. у Врубеля) такъ неожиданно обнаружилось помѣшательство. Вѣдь не оправдаться-же теоріи Ломброзо о талантѣ и безуміи“. Не ясно-ли, что вопросъ этотъ вырвался у автора фельетона отнюдь не вслѣдствіе увѣренности въ выдающемся талантѣ Врубеля, произведенія котораго, по его мнѣнію, „одобрить нельзя“, а всего вѣроятнѣе отъ тревожнаго опасенія за участь его геніальнаго друга, знаменитаго автора оперъ и симфоній изъ міра насѣкомыхъ. По словамъ г. М—е оказывается, что талантъ художника въ его болѣзни не игралъ никакой роли; онъ полагаетъ даже, что М. А. Врубель всегда былъ ненормаленъ. Въ доказательство своего мнѣнія г. М—е приводитъ разсказъ о будто-бы „роскошныхъ пиршествахъ“, которыя М. А. устраивалъ въ Кириловскомъ монастырѣ для своихъ помощниковъ „маленькихъ, начинающихъ учениковъ“. Съ точки зрѣнія такихъ господъ, какъ г. М—е, конечно только сумасшедшій можетъ накормить голодныхъ дѣтей, „когда во всякомъ случаѣ онъ не былъ обязанъ кормить никого за свой счетъ“.

Собесѣдникъ на это глубокомысленное и высоко гуманное замѣчаніе г. М—е понятно не находитъ, что возразить и продолжаетъ тщетно убѣждать его въ томъ, что М. А. Врубель въ своихъ работахъ всегда являлся

крупнымъ, самостоятельнымъ и вполнѣ сознательнымъ мастеромъ, что М. А. много приходилось терпѣть отъ такихъ „soi-disant знатоковъ“, какъ г. М—е и его товарищи по газетѣ, при каждомъ случаѣ „третировавшіе“ этого выдающаго художника „en canaille“. Курьезно также и то, что тотъ-же г. М—е, какъ-бы совершенно забывъ про непстовую ругань, которою его газета надѣляла замѣчательное декоративное панно Врубеля, находившееся на послѣдней выставкѣ „М. Иск.“, нынѣ съ чисто ново-временскимъ цинизмомъ высказывается въ совершенно обратномъ смыслѣ: „Этотъ „Демонъ“ былъ дѣйствительно однимъ изъ немногихъ холстовъ, обращавшихъ на себя вниманіе среди жалкой мазни, собранной на выставкѣ“. Такая хитрая и внезапная перемѣна фронта ясно изобличаетъ вдохновителя г. М—е, несравненнаго М. М. Иванова, который всегда, сообразно съ обстоятельствами, готовъ хвалить сегодня то, на что вчера еще обрушивался съ пѣной у рта.

Для достиженія наибольшаго эфекта, г. М—е выступаетъ со своимъ „обличительнымъ документомъ“ въ концѣ своего сплетническаго фельетона. Документъ этотъ—письмо, написанное М. А. Врубелемъ наканунѣ постигшей его печальной катастрофы. Оно содержитъ нѣкоторыя размышленія М. А. по поводу извѣстія объ ужасной кончинѣ его друга, художника Риццони, и представляетъ собою, въ томъ видѣ, какъ его приводитъ г. М—е, какія-то безсвязныя отрывочныя строки, въ которыхъ между прочимъ говорится о будтобы „презрительномъ и пристрастномъ“ отношеніи журнала „М. Иск.“ къ „*честности*“ покойнаго Риццони. Скажемъ на это, что смыслъ приведенныхъ въ фельетонѣ словъ г. Врубеля мало понятенъ и едва-ли можетъ послужить къ обличенію насъ въ какой-либо предвзятости по отношенію къ покойному Риццони, къ его личности, честности, трудолюбію и прочимъ человѣческимъ и гражданскимъ достоинствамъ.

Отрицательный нашъ отзывъ касался исключительно таланта художника, его значенія въ искусствѣ, которые, какъ я уже раньше замѣтилъ, были не въ мѣру превознесены его ложными друзьями изъ „Нов. Вр.“. Въ этомъ смыслѣ „М. Иск.“ никогда не колебался откровенно высказывать свое мнѣніе. Въ числѣ-же художественныхъ дѣятелей, никогда не отрицавшихъ компетентности журнала въ оцѣнкѣ произведеній искусства, всегда былъ, какъ мнѣ хорошо извѣстно, М. А. Врубель, бывшій однимъ изъ старѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ товарищей тѣсно между собой связанной группы художниковъ „М. Иск.“.

Вотъ почему приписываемыя г. М—е этому художнику слова: „кто только не дерзалъ на насъ (художниковъ)? чьи только неуклюжія руки не касались самыхъ тонкихъ струнъ чистаго творчества“, при всемъ желаніи, никакъ нельзя отнести по адресу журнала „М. Иск.“, единственнаго пока въ Россіи журнала, всегда выступавшаго въ защиту того-же г. Врубеля отъ вѣчно сыпавшихся на него нападокъ.

Не вѣрнѣе-ли, что горькія слова эти имѣли въ виду именно ту, позорящую русскую журналистику, пошловатую и грубо-невѣжественную клику, которая нашла себѣ пріютъ въ нѣдрахъ нашего общедоступно обаятельнаго органа и яркимъ представителемъ которой нельзя не признать автора или авторовъ понедѣльничьихъ фельетоновъ „Новаго Времени“.

Силэнъ.

ЗАМѢТКИ.

26-го Іюня скончался въ Гамбургѣ извѣстный русскій скульпторъ, академикъ М. М. Антокольскій, авторъ популярныхъ статуй „Ивана Грознаго“, „Сократа“, „Христа“ и др. Антокольскій родился въ 1842 году въ Вильнѣ; въ 1863 г. онъ переѣхалъ въ Петербургъ и поступилъ въ Имп. Академію Художествъ. Произведенія свои онъ выставлялъ главнымъ образомъ въ періодъ отъ 1870 до 1880 года; нѣсколько статуй его работы находятся въ Музеѣ Имп. Александра III.

Будущая зима обѣщаетъ быть чрезвычайно интересной въ художественномъ отношеніи. Въ театрахъ готовятся постановки эврипидовскаго Ипполита съ декораціей и костюмами по рисункамъ Л. Бакета, Вагне-

ровской „Гибели Боговъ“ съ декораціями А. Бенуа и съ Литвинъ въ главной роли, новаго балета Корещенки съ декораціями К. Коровина, возобновленнаго по рис. Коровина - же Руслана и пр. На большой Морской, въ новомъ художественномъ Салонѣ, устраиваемомъ, какъ уже извѣстно, кн. Щербатовымъ и В. В. фонъ Меккъ, преполагается рядъ выставокъ молодыхъ русскихъ и нѣкоторыхъ выдающихся иностранныхъ художниковъ. Картины означенныхъ художниковъ будутъ расположены въ нѣсколькихъ небольшихъ изящныхъ комнатахъ, исполненныхъ по рисункамъ А. Бенуа, Е. Лансере, Л. Бакста, И. Грабаря и др. Наконецъ, съ января будущаго года будетъ выходить въ свѣтъ новый литературный журналъ „Новый путь“ подъ редакціей П. П. Перцова. Главными участниками этого являются ближайшіе сотрудники „Міра Искусства“ Д. Мережковскій, В. Розановъ, Н. Минскій и др., а также группа московскихъ литераторовъ, работающихъ въ книгоиздательствѣ.

Умеръ Яковъ Исааковичъ Эрлихъ, сотрудникъ журнала „Міръ Искусства“.

Я. И. родился 28 января 1874 г. въ Ковнѣ. Въ 1886 г. переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ окончилъ II гимназію (1893 г.) Въ томъ-же году поступилъ въ Петербургскій университетъ, сначала на физико-математическій факультетъ, а затѣмъ черезъ годъ на историко-филологическій. Посѣщая университетъ, покойный не переставалъ заниматься любимымъ искусствомъ—музыкой. Съ 1888 по 1892 г. учился въ музыкальномъ училищѣ Шлезингера, гдѣ впослѣдствіи состоялъ преподавателемъ рояля и теоріи музыки. Съ 1894-1897 гг. пробылъ въ Петербургской консерваторіи по теоріи композиціи пр. Римскаго-Корсакова. За нѣсколько дней до женитьбы онъ тяжело заболѣлъ и пришелъ въ себя черезъ десять мѣсяцевъ, 19 апрѣля, въ день смерти.

Послѣ смерти Я. И. осталось много рукописей, статья по механикѣ, обширная и незаконченная работа о Кантѣ, которой онъ посвятилъ почти два года, музыкальныя композиціи, стихотворенія, статьи по теологическимъ, философскимъ и этическимъ вопросамъ, начатое передъ самой болѣзнью изслѣдованіе о современной русской литературѣ и проч. Печатался покойный немного: нѣсколько критическихъ замѣтокъ и музыкальныхъ рецензій были помѣщены въ „Театрѣ и искусствѣ“ и „Мірѣ Искусства“.

О. Дымовъ.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

Дозволено цензурою. Спб. 19 іюля 1902 г.

Типографія Спб. акц. общ. „Слово“, М. Итальянская, 21.

Мир Искусств

1902

№ 8.

1902. No. 8.

Оглавленіе.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Л. Пастернакъ.—Эскизъ и 10 этюдовъ къ картинѣ „Л. Толстой съ семьей“.

Гезелліусъ, Линдгренъ и Сааринепъ.—11 снимковъ съ деталей новыхъ домовъ въ Гельсингфорсѣ.

Э. Сааринепъ.—3 снимка съ деталей Финляндскаго павильона на Парижской выставкѣ 1900 г.

М. Энкель.—10 снимковъ съ произведеній художника.

В. Вальгренъ.—6 снимковъ съ произведеній художника.

3 снимка съ южнорусскаго шитья XVIII в.

Приложеніе.

Л. Пастернакъ.—Л. Толстой съ семьей.

ТЕКСТЪ.

Л. Шестовъ.—Философія трагедіи (гл. XXII—XXV).

Д. Философовъ.—Современное искусство и колокольня Св. Марка.

В. Розановъ.—Концы и начала, „божественное и демоническое“, боги и демоны.

Алекс. Бенуа.—Красота Петербурга.

Игорь Грабарь.—По Европѣ (V).

Д. Шестаковъ.—Суздальскія традиціи.

Ханенко.—Художественная выставка въ Музеѣ Древностей и Искусствъ въ Кіевѣ.

Ст. Яремичъ.—Отвѣтъ г. Ханенко.

Силэпъ.—Русскій эстетикъ въ Парижѣ.

Книги.

Замѣтки.

Свѣдѣнія.

Условія конкурса.

Sommaire.

ILLUSTRATIONS.

L. Pasternak. 1 esquisse et 10 études pour le tableau „Léon Tolstoï en famille“ (p. 65—68).

Gesellius, Lindgren et Saarinen. Oeuvres d'architecture à Helsingfors (11 reproductions, p. 69—77).

E. Saarinen. Détails du pavillon finlandais à l'Exposition de 1900 (3 reproductions, p. 78).

M. Enckell. 10 reproductions des oeuvres de l'artiste (p. 79—87).

V. Walgren. 6 reproductions des oeuvres de l'arliste (p. 88—93).

Broderies russes du XVIII s. (3 reproductions, p. 94—96).

HORS-TEXTE.

L. Pasternak. Léon Tolstoï en famille.

TEXTE.

L. Chestoff. Nietzsche et Dostoïewski. (XXII—XXV).

D. Filosofow. L'Art moderne et le clocher de St.-Marc.

B. Rosanow. Dieux et démons.

Alex. Benois. La beauté de St.-Pétersbourg.

I. Grabar. En Europe (V).

D. Chestakoff. Les traditions de Souzdal.

Khanenko. L'exposition d'art à Kieff.

S. Yarémitch. Réponse à M. Khanenko.

Silène. Un esthète russe à Paris.

Livres.

Notices.

Renseignements.

Conditions de concours.

Е. Л. АНСЕРЕ.

Л. Пастернакъ „Л. Толстой въ семьѣ“.
Выставка „Міръ Искусства“, 1902 г.
Собств. Музея Имлератора Александра III.

Л. ТОЛСТОЙ.

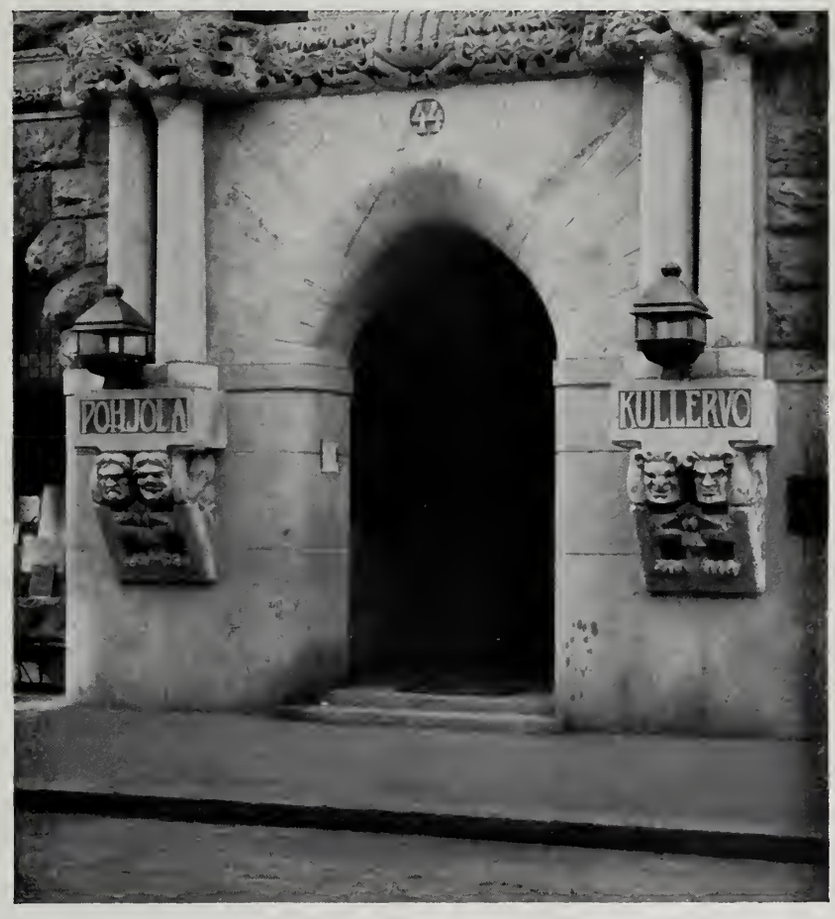
Л. Пастернакъ (L. Pasternak).
Эскизъ къ картинѣ „Л. Толстой съ семьею“.

Л. Пастернакъ (L. Pasternak).
Этюды къ картинѣ „Л. Толстой съ семьею“.

Л. Пастернакъ (L. Pasternak).
Этюды къ картинѣ „Л. Толстой съ семьею“.

Л. Пастернакъ (L. Pasternak).
Этюды къ картинѣ „Л. Толстой съ семьею“.

ФИНЛЯНДСКІЕ ХУДОЖНИКИ



Главный входъ.

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Сааринен.
(H. Gesellius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ страхового Общества „Pohjola“ въ Гельсингфорсѣ.

Боковой фасадъ съ башней.

Малая входная дверь.

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Саариненъ.
(H. Gesellius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ страхового общества „Pohjola“ въ Гельсингфорсѣ.

Деталь главнаго входа.
(Скульпторъ Г. М. Флодинъ).

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Сааринен.
(H. Geselliius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ страхового общества „Pohjola“ въ Гельсингфорсѣ.

Деталь столовой.

Деталь лѣстницы.

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Саариненъ.
(H. Gesellius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ строительнаго общества „Fabiansgatan 17“ въ Гельсингфорсѣ.

Главный фасадъ.

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Сааринен.
(H. Gesellius, A. Lindgren & Saarinen).
Домъ строительнаго общества „Fabiansgatan 17“ въ Гельсингфорсѣ.

Столовая.

Г. А. Гезелліусъ. Линдгренъ и Э. Саариненъ.
(H. Gesellius, A. Lindgren & Saarinen).
Домъ строительнаго общества „Fabiansgatan 17“ въ Гельсингфорсѣ.

Главный залъ.

Г. А. Гезелліусъ, Линдгренъ и Э. Сааринен.
(H. Gesellius, A. Lindgren & Saarinen).
Домъ страхового общества „Pohjola“ въ Гельсингфорсѣ.

Дѣтская.

Г. Гезелліусъ, А. Линдгренъ и Э. Саариненъ.
(H. Gesellius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ строительнаго Общества „Fabiansgatan 17“ въ Гельсингфорсѣ.

Деталь лѣстницы.

Г. Гезелліусъ, Линдгренъ и Э. Саариненъ.
(H. Gesellius, A. Lindgren & E. Saarinen).
Домъ страхового Общества „Pohjola“ въ Гельсингфорсѣ.

Э. Саариненъ (E. Saarinen).
Финляндскій павильонъ на Парижской выставкъ 1900 г.
Детали.

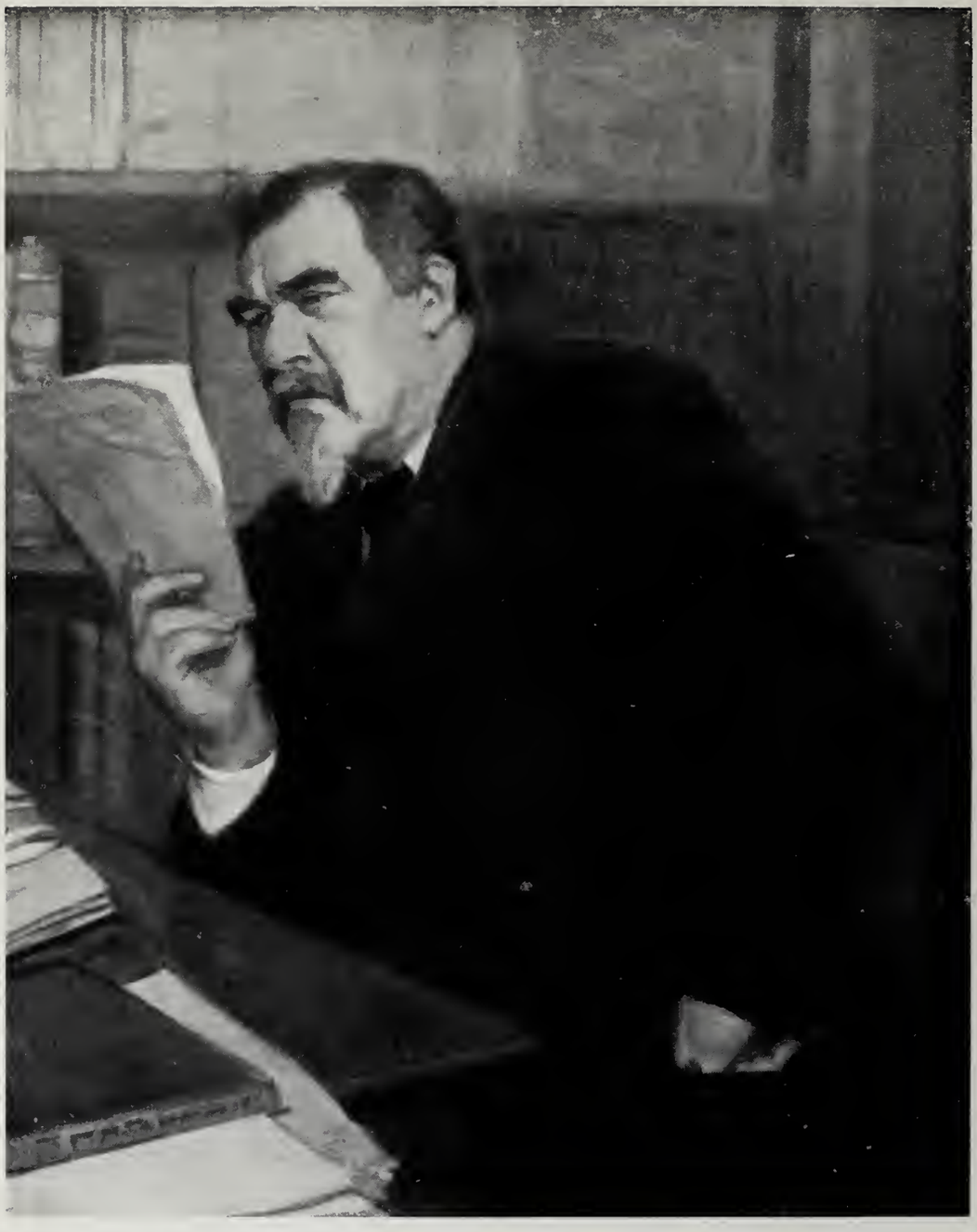
М. Энкель (M. Enckell).
Портретъ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

М. Энкель. (M. Enckell).
Портретъ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

М. Энкель (M. Enckell)
Пейзажъ.

М. Энкель (M. Enckell).
Этюдъ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

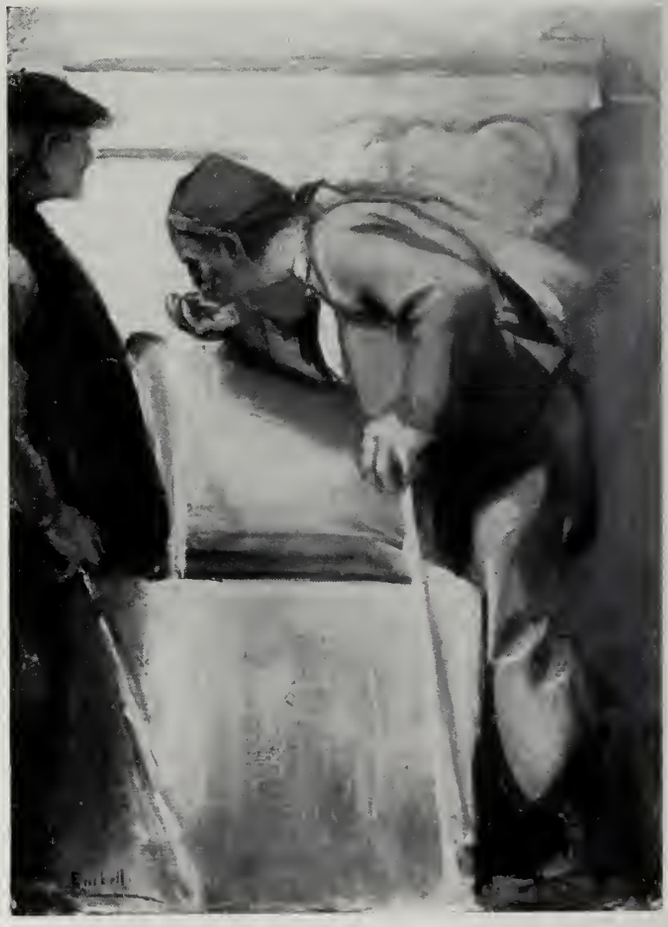
М. Энкель (M. Enckell).
Христосъ на горѣ Елеонской (Лук. 25, 45).
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.



М. Энкель (M. Enckell).
Портретъ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

М. Энкель (M. Enckell).
На озерѣ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

М. Энкель (M. Enckell).
Пейзажъ.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.



М. Энкель (M. Enckell).
Жажда.
Выставка произведеній художника.
Гельсингфорсъ 1902 г.

М. Энкель (M. Enckell).
Народная читальня.
Декоративное панно для финляндскаго павильона на парижской выставкѣ 1900 г.

В. ВАЛЬГРЕНЪ.

В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Бретонская дѣвочка.

В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Бретонская дѣвочка.

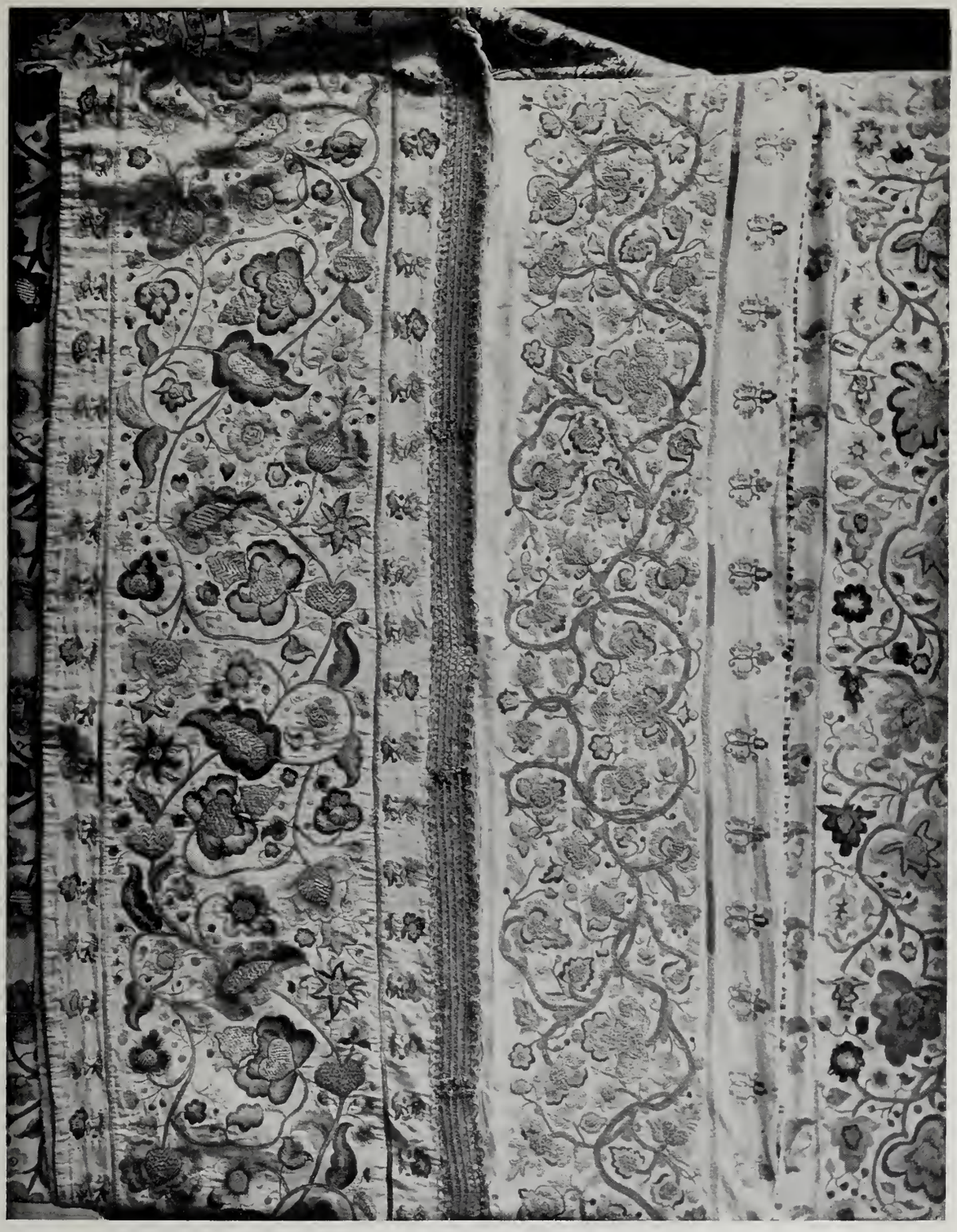
В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Бретонка.

В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Мать.

В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Скульптура.

В. Вальгренъ (V. Vallgren).
Скульптура.

Южнорусское шитье XVIII в.
Изъ собр. В. Н. и Б. Н. Ханенко въ Кіевѣ.



Южнорусское шитье XVIII в.
Изъ собр. В. Н. и Б. П. Ханенко въ Кіевѣ.

Южнорусское шитье XVIII в.
Изъ собр. В. Н. и Б. П. Ханенко въ Кіевѣ.

ДОСТОЕВСКІЙ И НИТШЕ.
(ФИЛОСОФІЯ ТРАГЕДІИ.)

XXII.

Такимъ образомъ, мы въ сочиненіяхъ Нитше менѣе всего должны искать тѣхъ заключеній, къ которымъ онъ пришелъ, отклоняя естественно выроставшіе въ его душѣ запросы. Наоборотъ, всѣ такого рода сужденія мы, въ свою очередь, должны систематически и послѣдовательно отклонять и устранять, какъ устраняются всякаго рода незаконныя притязанія. Пусть больной и страждущій говоритъ, какъ больной и страждущій и только о предметахъ, которые имѣютъ для него значеніе. Unbedingte Verschiedenheit des Blicks ведетъ къ ужасу и холоду одиночества; глубокое подозрѣніе къ жизни грозитъ еще болѣе страшными послѣдствіями, говоритъ онъ. Мы все это знаемъ и тѣмъ не менѣе требуемъ отъ Нитше только одной правды о его жизни. И, главное, вѣдь, въ концѣ концовъ, онъ самъ всѣми силами хочетъ высказаться, открыть читателю свою мучительную тайну, какъ и Достоевскій въ своемъ „великомъ инквизиторѣ“. Иначе, для чего были-бы предисловія? Отчего-бы не оставить насъ при убѣжденіи, что „Menschliches, Allzumenschliches“ — это обыкновенныя книги, въ которыхъ здоровый человѣкъ разсуждаетъ какъ здоровый и о предметахъ, равно всѣмъ интересныхъ? Если Нитше не высказывался до конца жизни прямо и открыто, то лишь потому, что не смѣлъ отважиться на такой подвигъ, вѣрнѣе, потому, что не наступило еще время говорить съ людьми обо всемъ откровенно. Въ ихъ сознаніи уже брежжитъ новая истина, но она пока кажется не истиной, а пугаломъ, страшнымъ призракомъ, пришедшимъ изъ иного, чуждаго намъ, міра. Ее не рѣшаются назвать настоящимъ именемъ, о ней говорятъ полунамеками, условными знаками, символами. Мы видѣли, на какія хитрости пускался Достоевскій: его мысль почти невозможно фиксировать; за ней даже услѣдить трудно; она скользитъ и вьется точно угорь и подъ конецъ, словно умышленно, пропадаетъ въ густомъ туманѣ непримиримыхъ противорѣчій. Тоже у Нитше. Нужно много пристальнѣйшаго вниманія, нуженъ тотъ „сочувственный взглядъ“, о которомъ онъ говоритъ, чтобы разобраться въ его сочиненіяхъ и не потеряться въ хаосѣ необоснованныхъ гипотезъ, произвольныхъ психологическихъ догадокъ, лирическихъ отступленій, загадочныхъ образовъ. Онъ и самъ это знаетъ: „недаромъ, говоритъ онъ, я былъ и остался, быть можетъ, до сихъ поръ филологомъ, т. е., учителемъ медленнаго чтенія: это пріучаетъ, наконецъ, и писать медленно. Теперь уже не только вошло у меня

въ привычку, но и стало моимъ вкусомъ: ничего не писать, что̀ бы не привело въ отчаяніе всякаго рода торопящихся людей. Филологія есть то почтенное искусство, которое требуетъ отъ своихъ поклонниковъ прежде всего одного: уйти въ сторону, дать себѣ время поразмыслить, притихнуть, замедлить движенія“ [1]). Но, пожалуй, одного терпѣнія и доброй воли недостаточно. Шопенгауеръ справедливо замѣтилъ, что „необходимое условіе для пониманія какъ поэзіи, такъ и исторіи, составляетъ собственный опытъ: ибо онъ служитъ какъ-бы словаремъ того языка, на которомъ онѣ говорятъ“. Такого рода словарь до нѣкоторой степени обязателенъ и при чтеніи сочиненій Нитше. Ибо, несмотря на всѣ его теоретическія соображенія, онъ самъ все-же принужденъ былъ пользоваться своими переживаніями, какъ единственнымъ источникомъ познанія: „каковъ-бы ты ни былъ, говоритъ онъ, служи себѣ источникомъ своего опыта“ [2]). И иначе, конечно, невозможно. Система притворства можетъ въ лучшемъ случаѣ придать внѣшне благообразный видъ сочиненіямъ писателя, но отнюдь никогда не дастъ ему необходимаго содержанія. Такъ у Достоевскаго мысль подпольнаго человѣка прячется подъ формой обличительной повѣсти: „смотрите, дескать, какіе бываютъ дурные и себялюбивые люди, какъ овладѣваетъ иногда эгоизмъ бѣднымъ двуногимъ животнымъ“. Нитше-же не романистъ, онъ не можетъ говорить „устами“ постороннихъ будто-бы героевъ, ему нужна научная теорія. Но развѣ нѣтъ такихъ теорій, которыя-бы подошли къ его новому опыту?

Была-бы только охота выбирать, а теорія найдется. Нитше остановился на позитивизмѣ, обосновывающемъ утилитарную точку зрѣнія на морали лишь потому, что она, при соотвѣтствующемъ желаніи, открываетъ больше всего простора подпольной мысли. Онъ могъ-бы, какъ Достоевскій, удариться въ крайній идеализмъ и выступить въ роли обличителя. Онъ могъ-бы бичевать всѣ проявленія эгоизма, т. е. разсказывать о собственныхъ „низкихъ“ помыслахъ и метать громы и молніи по адресу своихъ читателей, какъ дѣлаетъ гр. Толстой. Выборъ формы рѣшилъ отчасти случай, отчасти особый складъ характера Нитше и та душевная подавленность, которую онъ испытывалъ въ первые годы своей болѣзни. У него не было достаточно силъ, чтобы гремѣть и проклинать, и онъ пристроился къ холодному познанію. Потомъ, въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ онъ уже входитъ въ роль и вооружается грозными перунами. Но въ „Menschliches, Allzumenschliches“ и „Morgenröthe“ предъ нами — позитивистъ, утилитаристъ, раціоналистъ, холодно и спокойно сводящій всѣ высшія и благороднѣйшія проявленія человѣческой души къ низшимъ и элементарнѣйшимъ, въ цѣляхъ будто-бы теоретическаго познанія. „Человѣческое, слишкомъ человѣческое“, пишетъ Нитше въ дневникѣ 1888 года, „есть памятникъ кризиса. Эта книга— называется книгой для свободныхъ умовъ (ein Buch für freie Geister): въ ней почти каждая фраза знаменуетъ побѣду, въ ней я освобождаюсь отъ всего, что чуждо моей натурѣ. Чуждъ мнѣ всякаго рода идеализмъ; названіе книги уже говоритъ: гдѣ вы видите проявленіе идеализма, тамъ я вижу лишь человѣческое, увы! слишкомъ человѣческое. Я знаю людей лучше“ [1]). Въ 1888 году, какъ видите,

[1]) Соч. т. IV, стр. 10.
[2]) Соч. т. II, 292.

[1]) Förster-Nietzsche, т. II, стр. 296.

Нитше былъ много смѣлѣе и увѣреннѣе, чѣмъ въ 1876 г., когда онъ писалъ „Menschliches, Allzumenschliches". Но все-же и теперь онъ ссылается на то, что знаетъ „людей", т. е. не себя, а другихъ! А между тѣмъ все содержаніе „Menschliches, Allzumenschliches" взято исключительно изъ собственнаго опыта: Нитше имѣлъ лишь возможность убѣдиться, что идеализмъ чуждъ *ему*, что въ его душѣ мѣсто идеальныхъ стремленій занимаютъ человѣческія, слишкомъ человѣческія побужденія. И въ 1876 году это открытіе не только не обрадовало его, но уничтожило. Вѣдь онъ весь еще былъ проникнутъ тогда ученіемъ Шопенгауера. Вѣдь почти тогда-же онъ, восхваляя своего воспитателя, восклицалъ: „Шопенгауеръ учитъ жертвовать своимъ я, подчинять себя благороднѣйшимъ цѣлямъ—прежде всего справедливости и милосердію" [1]). Возможно-ли повѣрить, что онъ сразу отказался отъ „благороднѣйшихъ" цѣлей и призналъ свои человѣческіе запросы единственно законными и справедливыми? Увы! до этого онъ не дошелъ и не могъ дойти даже подъ конецъ жизни—въ моментъ же разрыва съ Шопенгауеромъ и Вагнеромъ онъ, конечно, считалъ свою неспособность къ самопожертвованію исключительно одному ему свойственной чудовищной аномаліей психической организаціи. Прежде чѣмъ рѣшиться подъ покровомъ общепризнанной ученой теоріи — исподоволь и незамѣтно разсказать о себѣ, онъ провелъ не одну безсонную ночь въ попыткахъ вернуть свою заблудшую душу къ высокому ученію о самоотреченіи. Но всѣ попытки оказались напрасными. Чѣмъ больше онъ убѣждалъ себя въ необходимости отказаться отъ своего я, чѣмъ ярче онъ рисовалъ себѣ картину будущаго преуспѣянія человѣчества,—тѣмъ горше, обиднѣе и больнѣе было ему думать, что на торжествѣ жизни не будетъ его, что онъ даже лишенъ возможности дѣятельно способствовать грядущей побѣдѣ человѣчества. „Люди достигнутъ своихъ высшихъ цѣлей, не будетъ на землѣ ни одного униженнаго и жалкаго существа, истина будетъ сіять всѣмъ и каждому—развѣ этого мало, чтобъ утѣшить твою бѣдную душу, развѣ это не можетъ искупить твоего позора? Забудь себя, отрекись отъ себя, гляди на другихъ, любуйся и радуйся будущимъ надеждамъ человѣчества, какъ учили мудрецы съ древнѣйшихъ временъ. Иначе—ты дважды ничтожность. Иначе ты не только разбитый, но и нравственно погибшій человѣкъ". Такія и еще болѣе страшныя слова, употребляемыя человѣкомъ только наединѣ съ собой и до сихъ поръ не вынесенныя на свѣтъ Божій ни однимъ изъ самыхъ смѣлыхъ психологовъ—даже Достоевскимъ, нашептывала Нитше его воспитанная въ идеалистическихъ ученіяхъ совѣсть. Вѣдь онъ происходилъ изъ семьи лютеранскихъ пасторовъ: его отецъ и дѣдъ были проповѣдниками, его мать и бабка были дочерьми проповѣдниковъ. Приходилось-ли вамъ когда нибудь слышать или читать нѣмецкія евангелическія проповѣди? Если приходилось — то вы поймете, что происходило въ душѣ Нитше. Его не спрашивали, можетъ-ли онъ исполнить предъявленныя къ нему требованія. Его не хотѣли укрѣпить, наставить, обнадежить. Денно и нощно лишь гремѣлъ надъ нимъ грозный голосъ, произносившій страшное заклинаніе: ossa arida, audite verbum Dei... Нитше понялъ тогда, что отъ людей ему больше нечего ждать. Въ первый разъ въ жизни по-

[1]) Соч., т. I, стр. 410.

чувствовалъ онъ, что значитъ полное одиночество. Весь міръ былъ противъ него и онъ, поэтому, — противъ всего міра. Компромиссъ, уступка, соглашеніе— невозможно. Ибо одно изъ двухъ: либо Нитше правъ, либо точно его трагедія такъ глубоко, такъ неслыханно ужасна, что всѣ люди должны забыть свои обычныя радости и огорченія, свои повседневныя заботы и интересы и вмѣстѣ съ нимъ надѣть вѣчный трауръ по безвинно загубленной молодой жизни, либо онъ самъ долженъ отречься отъ себя и не притворно, а отъ всей души исполнить тѣ требованія, которыя предъявлялись къ нему отъ имени вѣчной мудрости. Но, если нельзя было принудить весь человѣческій родъ страдать горемъ одного нѣмецкаго профессора, то и, наоборотъ, въ такой-же мѣрѣ *невозможно* было никакими пытками и угрозами вырвать у этого нѣмецкаго профессора добровольное отреченіе отъ своихъ правъ на жизнь. Весь міръ и одинъ человѣкъ столкнулись межъ собой и оказалось, что это двѣ силы равной величины; болѣе того, на сторонѣ „міра“ были всѣ традиціи прошлаго, вся вѣковая человѣческая мудрость, собственная совѣсть Нитше, наконецъ—сама очевидность, а на сторонѣ Нитше — что было на его сторонѣ кромѣ одного отчаянія?...

Что-же поддержало Нитше въ этой безумной и неравной борьбѣ? Отчего онъ не отступилъ предъ своимъ безмѣрно могучимъ противникомъ? Гдѣ взялъ онъ отвагу не то, что бороться—а хоть на минуту прямо взглянуть въ глаза такому врагу? Правда, борьба была ужасная, неслыханная. Но тѣмъ болѣе она поражаетъ насъ. Не кроется-ли въ ней та правда о человѣкѣ, о которой шла рѣчь въ концѣ предыдущей главы? И не значитъ-ли это, что, возставая вмѣстѣ съ міромъ на Нитше, человѣческая правда—была ложью?

XXIII.

Въ этомъ сущность того, что Нитше называетъ въ себѣ „unbedingte Verschiedenheit des Blicks“, въ этомъ отличіе его взгляда на жизнь отъ всѣхъ тѣхъ видовъ философскаго міросозерцанія, которые доселѣ существовали. Человѣческій разумъ, человѣческая мудрость, человѣческая нравственность, присвоившіе себѣ право окончательнаго, послѣдняго суда, говорили ему: ты раздавленъ, ты погибъ, тебѣ нѣтъ спасенія, у тебя нѣтъ надежды. Повсюду, куда онъ ни обращался, онъ слышалъ эти холодныя, безжалостныя слова. Самыя высокія, ультра-метафизическія ученія въ этомъ случаѣ нисколько не отличались отъ сужденій обыкновенныхъ, простыхъ, никогда не заглядывавшихъ въ книги людей. Шопенгауеръ, Кантъ, Спиноза, матеріалисты, позитивисты, глядя на Нитше и его судьбу, не могли ничего ему сказать, что не исчерпывалось-бы знаменитой фразой, обращенной флегматическимъ бѣлоруссомъ къ тонувшему товарищу: „не трать, Ѳома, здоровья, ступай ко дну“. Разница была лишь въ томъ, что „ученія“ не были столь откровенны, какъ бѣлорусскій мужикъ, да кромѣ того требовали къ себѣ почтительнаго, умиленнаго, благоговѣйнаго отношенія, даже благодарности: они вѣдь даютъ метафизическое или нравственное утѣшеніе! Они вѣдь не отъ міра сего, они отъ чистаго разума, отъ conceptio immaculata! И все, что не съ ними, все, что противъ нихъ, цѣликомъ относится къ презрѣнному, жалкому, земному, человѣческому „я“, отъ котораго философы, благодаря возвышенности и геніальности своей натуры, давно уже счастливо освободились.

Нитше-же чувствовалъ, что всѣ ме-

тафизическія и нравственныя идеи для него совершенно перестали существовать, между тѣмъ какъ такъ оклеветанное „я“, разросшись до неслыханныхъ, колоссальныхъ размѣровъ, заслонило предъ нимъ весь міръ... Другой человѣкъ на его мѣстѣ смирился-бы, можетъ быть, навсегда; онъ-бы и умеръ въ томъ убѣжденіи, что имѣлъ несчастіе появиться на свѣтъ Божій безъ тѣхъ возвышенныхъ добродѣтелей, которые украшаютъ другихъ людей, въ особенности краснорѣчивыхъ и патетическихъ учителей добра. Но, къ счастью, онъ самъ успѣлъ еще до своей болѣзни нѣсколько разъ выступить въ роли учителя и, слѣдовательно, въ собственномъ прошломъ имѣлъ уже нѣкоторый матеріалъ для „психологіи“. Оглядываясь на свои первыя литературныя произведенія, заслужившія такія восторженныя похвалы со стороны Вагнера и другихъ знаменитостей того времени, онъ естественно долженъ былъ задать себѣ вопросъ: „вѣдь вотъ я-же имѣлъ не менѣе благородный и идеальный видъ, чѣмъ всѣ другіе писатели, я горячо и хорошо проповѣдывалъ добро, взывалъ къ истинѣ, пѣлъ гимны красотѣ—не хуже, пожалуй, чѣмъ самъ Шопенгауеръ въ своихъ юношескихъ произведеніяхъ. А между тѣмъ одинъ тяжелый ударъ судьбы, простой, ординарный, глупый случай, несчастье, которое могло-бы приключиться со всякимъ, съ великимъ и съ малымъ сего міра—и я вдругъ убѣждаюсь, что тотъ эгоизмъ, котораго я никогда въ себѣ не подозрѣвалъ, свойственъ мнѣ такъже, какъ и обыкновеннымъ смертнымъ. Не значитъ-ли, что и всѣ другіе учителя притворяются, что и они, когда вѣщаютъ объ истинѣ, добрѣ, любви, милосердіи — только играютъ торжественную роль,—кто добросовѣстно и въ невѣдѣніи, какъ когда-то я, а кто, можетъ быть, недобросовѣстно и сознательно? Не значитъ-ли, что всѣ великіе и святые люди, если-бы ихъ поставить на мое мѣсто, такъ-же мало могли утѣшиться своими истинами, какъ и я? И что, когда они говорили о любви, самопожертвованіи, самоотреченіи, подъ всѣми ихъ красивыми фразами, какъ змѣя въ цвѣтахъ, скрывался тотъ-же проклятый эгоизмъ, который я такъ неожиданно открылъ въ себѣ и съ которымъ я такъ безумно и такъ напрасно борюсь“? Эта мысль, еще неясная, можетъ быть даже не мысль, а инстинктъ, опредѣлила собою характеръ ближайшихъ исканій Нитше. Онъ вовсе не такъ увѣренно остужалъ идеалы, какъ разсказываетъ о томъ въ дневникѣ 1888 года. Въ его сочиненіяхъ мы имѣемъ десятки свидѣтельствъ о томъ, сколько колебаній и сомнѣній пришлось испытать ему въ первое время своего самостоятельнаго творчества. Въ сохранившихся послѣ него бумагахъ есть замѣтка, относящаяся къ 1876 году, т. е. къ той эпохѣ, когда писалось „Menschliches, Allzumenschliches“. „Какъ можно, спрашиваетъ онъ себя, находить удовольствіе въ той *тривіальной* мысли, что мотивы всѣхъ нашихъ поступковъ могутъ быть сведены къ эгоизму“ [1]). Увѣренности, какъ видите, еще нѣтъ: мысль представляется ему тривіальной, но какая-то непонятная еще ему самому сила влечетъ его къ ней. Впослѣдствіи, въ 1886 году, бросая ретроспективный взглядъ на происхожденіе „Morgenröthe“, онъ говоритъ: „Въ этой книгѣ вы видите подземнаго человѣка за работой, — какъ онъ роетъ, копаетъ, подкапывается. Вы видите, если только ваши глаза привыкли различать въ глу-

[1]) Соч. т. XI, стр. 133.

бинѣ, какъ онъ медленно, осторожно, съ кроткой неумолимостью идетъ впередъ, не слишкомъ выдавая, какъ трудно ему такъ долго выносить отсутствіе свѣта и воздуха; можно, пожалуй, сказать, что онъ доволенъ своей темной работой. Начинаетъ даже казаться, что его ведетъ какая-то вѣра, что у него есть свое утѣшеніе... Ему, можетъ быть, нужна своя долгая тьма, ему нужно свое непонятное, таинственное, загадочное, ибо онъ знаетъ, что его ждетъ: свое утро, свое избавленіе, своя заря“ [1]). Но до вѣры, до зари еще ему было далеко. Любимой его мыслью, съ которой онъ въ то время никогда не разставался и которую онъ варьировалъ на самые многоразличные лады, выражается въ слѣдующемъ афоризмѣ: „вы думаете, что все хорошее—имѣло во всѣ времена совѣсть на своей сторонѣ? Наука, т. е. уже несомнѣнно нѣчто хорошее, обходилась долгое время безъ совѣсти и являлась въ жизнь безъ всякаго паѳоса, всегда тайно, окольными путями, прячась подъ покрываломъ или маской, подобно преступнику или въ лучшемъ случаѣ съ тѣмъ чувствомъ, которое долженъ испытывать контрабандистъ. Дурная совѣсть есть лишь предыдущая ступень, а не противоположность чистой совѣсти: ибо все хорошее было когда-то новымъ, стало быть непривычнымъ, противнымъ нравамъ, безнравственнымъ и грызло, какъ червь, сердце того счастливца, который открылъ его впервые“ [2]). Это достаточно выясняетъ, сколько борьбы, колебаній, сомнѣній пришлось вынести Нитше на его „новомъ“ пути. Вездѣ видѣть „человѣческое“, одно лишь человѣческое, ему было страшно, но вмѣстѣ съ тѣмъ необходимо. Не изъ простого любопытства, даже не изъ научной любознательности принялся онъ за свою подземную работу: ему нужна была долгая тьма, ему нужно было непонятное, таинственное, загадочное. О, какъ влекло его „назадъ“—къ тому простому, легкому, устроенному міру, въ которомъ онъ жилъ въ молодости! Какъ хотѣлъ онъ примириться съ „совѣстью“, вновь вернуть себѣ право торжественно говорить за-одно со всѣми учителями о высокихъ предметахъ! Но всѣ пути „назадъ“ были ему заказаны: „До сихъ поръ, разсказываетъ онъ, хуже всего умѣли думать о добрѣ и злѣ: это всегда было слишкомъ опаснымъ дѣломъ. Совѣсть, доброе имя, адъ, а подчасъ даже и полиція не дозволяли и не дозволяютъ здѣсь откровенности; въ присутствіи нравственности, какъ и въ присутствіи каждой власти, думать или разговаривать не разрѣшается: здѣсь нужно—*ловиноватиться*. Съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ міръ, ни одна власть еще добровольно не соглашалась стать предметомъ критическаго обсужденія; критиковать нравственность, принимать ее, какъ проблему, какъ нѣчто проблематическое—развѣ это не значило самому стать безнравственнымъ? Но нравственность располагаетъ не только всякаго рода устрашающими средствами, чтобъ отпугивать отъ себя безпощадную критику; ея сила и прочность еще больше коренятся въ свойственномъ ей особомъ искусствѣ очаровывать людей: она умѣетъ вдохновлять. Одного ея взгляда бываетъ достаточно, чтобы парализовать критическую волю, переманить ее на свою сторону, даже обратить ее противъ нея-же самой, такъ что критикъ, подобно скорпіону, впивается жаломъ въ свое собственное тѣло. Съ древнѣйшихъ временъ нравственность владѣла всѣми средствами искусства убѣжденія: нѣтъ такихъ ораторовъ, ко-

[1]) Соч. т. IV, 3.
[2]) Соч. т. III, 49.

торые не обращались-бы къ ея помощи. Съ тѣхъ поръ, какъ на землѣ говорятъ и убѣждаютъ, нравственность всегда оказывалась величайшей соблазнительницей—и, что касается насъ, философовъ, она была для насъ истинной Цирцеей“ [1])...

И такъ, все въ жизни лишь „человѣческое, слишкомъ человѣческое“ — и въ этомъ спасеніе, надежда, новая заря? Можно-ли придумать болѣе парадоксальное утвержденіе? Пока у насъ были лишь первыя сочиненія Нитше, въ которыхъ онъ увѣрялъ, что для него важна лишь объективная истина, мы могли объяснить себѣ такую странность, отнеся Нитше къ тому, довольно распространенному, типу кабинетныхъ ученыхъ, которые умѣютъ за своей теоретической работой забывать и міръ, и людей, и жизнь. Но теперь очевидно, что Нитше никогда *не былъ* позитивистомъ. Ибо, что общаго между позитивизмомъ и новой зарей? У позитивизма своя заря, свои надежды, свое оправданіе; его вѣра—утилитарная мораль, та самая мораль, подъ которую такъ упорно и такъ долго подкапывался Нитше. Обитателей подполья утилитаризмъ сознательно игнорируетъ, понимая, что онъ имъ ничѣмъ помочь не можетъ. Правда, онъ ставитъ своей задачей счастье людей и принципіально никому не желаетъ отказывать въ правѣ на жизнь. Но въ тѣхъ случаяхъ, когда человѣку отказано въ этомъ такъ называемыми независящими обстоятельствами, утилитарная мораль ничего не можетъ подѣлать и, не желая открыто признавать свое безсиліе, бросается въ объятія идеализму. Незамѣтно для неопытнаго глаза, она слова „счастье людей“ замѣняетъ другими, съ виду очень похожими словами, — „счастье большинства“. Но сходство здѣсь лишь внѣшнее. „Счастье большинства“ не только не значитъ то-же, что „счастье людей“, но значитъ прямо противуположное. Ибо во второмъ случаѣ предполагается, что всѣ будутъ устроены, въ первомъ-же меньшинство приносится въ жертву большинству. Но развѣ позитивизмъ имѣетъ право призывать къ жертвѣ, развѣ онъ умѣетъ оправдать жертву? Вѣдь онъ обѣщалъ счастье и только счастье, вѣдь онъ внѣ счастья не видитъ смысла жизни, и вдругъ—жертва! Ясно, что въ трудную минуту ему не обойтись безъ помощи идеализма; менѣе ясно, но столь-же несомнѣнно, что утилитаризмъ никогда и не хотѣлъ разлучаться съ идеалами. Онъ только бравировалъ своей научностью, а въ глубинѣ души (у утилитаризма была „душа“, кто-бы могъ подумать!) вѣрилъ въ правду, добро, истину, въ непосредственную интунцію, во всѣ высокія и святыя слова. И Достоевскій, изображая Ракитина „подсаленнымъ“, клеветалъ, какъ уже было указано, на вѣру позитивизма.

Но Нитше уже давно распростился съ идеалами. „Счастье большинства“ его не прельщало. Жертва? Можетъ быть, онъ еще способенъ былъ вдохновиться этимъ красивымъ словомъ—но увы! ему уже нечѣмъ было жертвовать. Что могъ отдать онъ? Свою жизнь? Но это было-бы не жертвой, а самоубійствомъ. Онъ радъ былъ-бы умереть, чтобъ избавиться отъ постылой жизни. Но къ алтарю сносятся лишь богатые дары и измученное, надломленное, изуродованное существованіе не по вкусу добру, которое, какъ языческіе идолы, требуетъ себѣ молодыя, свѣжія, прекрасныя, счастливыя, не тронутыя страданіемъ жизни.

---

[1]) Соч. т. Щ, стр. 4.

XXIV.

Слѣдовательно, подъ прикрытіемъ позитивизма, Нитше преслѣдовалъ совсѣмъ иныя задачи. Позитивизмомъ, научностью онъ пользовался для постороннихъ цѣлей: то ему нужно было „казаться“ бодрымъ, любопытствующимъ, насмѣшливымъ и т. п., то ему нужна была теорія, къ которой можетъ притти больной и страждущій человѣкъ, отклоняя естественно возникающія въ немъ сужденія. Для насъ все это можетъ имѣть только чисто психологическій интересъ тѣмъ болѣе, что Нитше все время гнулъ свою линію и только ждалъ случая, чтобъ освободиться отъ спутывавшей его теоріи и заговорить смѣло по своему. Но смѣлости нуженъ талантъ, сила, нужно оружіе для борьбы и у Нитше проходитъ нѣсколько лѣтъ, прежде чѣмъ онъ рѣшается открыто возвѣстить свои „подпольныя“ мысли. Я, впрочемъ, полагаю, что настоящіе позитивисты предпочли-бы не имѣть въ своей библіотекѣ даже „Menschliches, Allzumenschliches“ и „Morgenröthe“. Несмотря на то, что въ этихъ книгахъ Нитше ведетъ постоянную войну съ метафизикой, онъ обнаруживаетъ въ своихъ научныхъ стремленіяхъ безпокойство, граничащее съ безтактностью. Сила позитивизма въ умѣньи обходитъ молчаніемъ всѣ вопросы, признаваемые имъ принципіально неразрѣшимыми и направлять наше вниманіе лишь на тѣ стороны жизни, гдѣ не бываетъ непримиримыхъ противорѣчій: вѣдь и границы нашего познанія именно тамъ кончаются, гдѣ начинаются непримиримыя противорѣчія. Въ этомъ смыслѣ Кантовскій идеализмъ, какъ извѣстно, является вѣрнѣйшимъ союзникомъ позитивизма и знаменитый споръ между Уевеллемъ и Миллемъ если и не былъ, собственно говоря, споромъ о словахъ и научныхъ терминахъ, то, во всякомъ случаѣ, имѣлъ очень ограниченное теоретическое значеніе. Альбертъ Ланге, осуждая Милля и принимая на себя защиту Уевелля и Канта, только лишній разъ явилъ намъ примѣръ человѣческаго пристрастія. Скажу болѣе: на мой взглядъ не Милль, какъ утверждаетъ Ланге, а скорѣе уже Уевелль проявилъ нѣкоторую недобросовѣстность. Зачѣмъ было доводить Милля до нелѣпыхъ признаній? Всякій другой на мѣстѣ этого послѣдняго нашелъ-бы возможность какъ нибудь извернуться и не брать на себя отвѣтственности за крайніе выводы, всегда, какъ извѣстно, компрометирующіе всякаго рода теоріи. Развѣ кантовская теорія апріорности не приводитъ къ абсурду, къ тому, что называется на философскомъ языкѣ теоретическимъ эгоизмомъ, т. е., къ необходимости каждому человѣку думать, что кромѣ него нѣтъ больше никого во всей вселенной? Наиболѣе добросовѣстные кантіанцы и не скрываютъ этого. Шопенгауеръ, напримѣръ, прямо заявляетъ, что теоретическій эгоизмъ опровергнуть невозможно. Но это отнюдь не мѣшаетъ ему развивать свои философскія положенія, исходящія изъ кантовскихъ принциповъ. Отъ неожиданнаго препятствія онъ отдѣлывается шуткой. Теоретическій эгоизмъ, говоритъ онъ, есть, правда, крѣпость неприступная, но находящійся въ ней гарнизонъ такъ слабъ, что можно, не взявши ее, смѣло итти впередъ и не бояться нападенія съ тылу. И это почти единственный способъ спасти идеализмъ отъ грозящаго ему reductio ad absurdum. Другой, болѣе распространенный и вѣрный способъ, это просто забыть о теоретическомъ эгоизмѣ, „игнорировать“ его. Если-бы Милль захотѣлъ прибѣгнуть къ такого рода пріемамъ,

онъ могъ-бы гораздо болѣе побѣдоносно закончить свою полемику. Но Милль былъ честнымъ человѣкомъ, Милль былъ воплощенная честность даже сравнительно съ нѣмцами, предъявляющими исключительныя претензіи на эту добродѣтель. И его честность намъ изображаютъ, какъ недобросовѣстность! Не знаю, пришлось-ли читать Миллю книгу Ланге—но, если пришлось, то, вѣрно, она лишній разъ подтвердила въ его глазахъ прописную истину о томъ, что у людей не найдешь справедливости.

И въ чемъ увидѣли недобросовѣстность Милля? Въ противуположность Канту онъ не хотѣлъ признавать внѣопытнаго познанія и въ причинной связи явленій видѣлъ только ихъ фактическое, дѣйствительное, а не необходимое отношеніе. Само собою разумѣется, что у Милля никогда и въ мысляхъ не было посягать на неизмѣнность законовъ природы. Но развѣ опытъ тысячелѣтій не служитъ достаточнымъ залогомъ неизмѣнности? Для чего-же обращаться къ опасному метафизическому способу доказательствъ, когда на самомъ дѣлѣ въ наше время уже никто серіозно не сомнѣвается въ закономѣрности явленій природы? Метафизика пугала положительнаго мыслителя. Сегодня возвѣщается апріорность закона причинности, идеальность пространства и времени, а завтра, на такомъ-же основаніи, станутъ оправдывать ясновидѣніе, вертящіеся столы, колдовство—что хотите. Миллю допущеніе апріорности казалось рискованнѣйшимъ шагомъ въ философіи. И вѣдь его тревога была не напрасна: ближайшее будущее показало, что онъ былъ правъ. Уже Шопенгауеръ воспользовался теоріей Канта объ идеальности времени для объясненія явленій ясновидѣнія. И вѣдь его заключеніе логически безупречно. Если время есть форма нашего познаванія, если, слѣдовательно, мы лишь воспринимаемъ, какъ настоящее, прошедшее и будущее, то, что, на самомъ дѣлѣ, происходитъ внѣ времени, т. е. одновременно (это все равно), то слѣдовательно мы не умѣемъ видѣть прошедшее или будущее не потому, что это вообще невозможно, а лишь потому, что наши познавательныя способности устроены извѣстнымъ образомъ. Но наши познавательныя способности, какъ и вся наша духовная организація, не есть нѣчто неизмѣнное. Среди милліардовъ рождающихся нормальныхъ людей возможны, отъ времени до времени, и отступленія отъ нормы. Возможно такое устройство мозга, при которомъ человѣкъ не будетъ воспринимать явленія во времени, и, стало быть, для него будущее и прошедшее сольются съ настоящимъ и онъ сможетъ предсказывать еще не наступившія и видѣть уже поглощенныя для другихъ исторіей событія. Какъ видите, послѣдовательность въ заключеніи чисто „математическая“. Милль, при его добросовѣстности, принужденъ былъ-бы, скрѣпя сердце, увѣровать въ ясновидѣніе, если-бы только призналъ апріорность времени. Хуже того, онъ, вѣрно, не отдѣлался-бы даже отъ теоретическаго эгоизма и принужденъ былъ-бы утверждать, что онъ одинъ только существуетъ во всей вселенной! Такъ что у него были серіозныя основанія бояться кантовскаго идеализма. Но это отнюдь не значитъ, что дѣло науки было менѣе близко его сердцу, нежели сердцу Канта и что онъ не стремился утвердить на вѣки-вѣчные истину о закономѣрности явленій природы: онъ только избѣгалъ опасныхъ гипотезъ и рискованныхъ способовъ доказательства.

И вотъ его противники, въ свою очередь, представляютъ ему возраженіе: если закономѣрность явленій природы доказывается только опытомъ, т. е. прошлой исторіей, то принципіально, теоретически, по крайней мѣрѣ, нужно допустить, что когда-нибудь ей можетъ притти и конецъ. Теперь еще господствуетъ закономѣрность, но въ одинъ прекрасный день начнется царство произвола. Или здѣсь на землѣ существуетъ причинная связь явленій, а гдѣ-нибудь на отдаленной планетѣ ея нѣтъ. Вы не можете представить никакихъ доказательствъ противнаго, ибо историческое наблюденіе можетъ имѣть лишь ограниченное, относительное значеніе. На мѣстѣ Милля всякій другой все-таки какъ-нибудь извернулся-бы; но Милль не могъ не быть правдивымъ и призналъ, что у насъ точно нѣтъ никакихъ доказательствъ на счетъ завтрашняго дня и дальней планеты. Это значитъ, говоря проще, что до сегодня находящіеся въ покоѣ предметы не приходили сами по себѣ, безъ внѣшней причины, въ движеніе, но завтра все можетъ пойти по иному и камни станутъ прыгать къ небу, горы сойдутъ съ мѣста, рѣки потекутъ вспять [1]). Т. е. опять - таки всего этого не будетъ: тысячелѣтняя исторія достаточно убѣдительно свидѣтельствуетъ объ этомъ, но принципіально такую возможность отрицать нельзя. Такъ или почти такъ говорилъ, вѣрнѣе, принужденъ былъ говорить Милль. Понятно, что положительный мыслитель такіе выводы принимаетъ неохотно и лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда его понуждаетъ къ тому особенно развитая совѣсть ученаго. Понятно также, почему у Милля былъ такой огорченный, убитый видъ, когда онъ дѣлалъ эти признанія. Ланге, вѣрно подмѣтивъ, что Миллю измѣнило его обычное, ясное и ровное настроеніе духа, спѣшитъ донести читателю, что причина тому — нечистая совѣсть: Милль чувствуетъ себя прижатымъ къ стѣнѣ и, не желая сознаться въ своей неправотѣ, допускаетъ для него самого очевидно нелѣпые выводы. На самомъ-же дѣлѣ было какъ разъ наоборотъ: Милль принесъ въ жертву своей совѣсти не „истину“, а свое душевное спокойствіе. Мысль о возможности дѣйствія безъ причины была ему противна до глубины души, мучила его, и, если-бы у него была хоть какая-нибудь возможность, онъ-бы отвергъ ее. Но что предлагали ему идеалисты? Апріорныя понятія съ перспективой вертящихся столовъ и вѣры въ ясновидѣніе? Такъ лучше уже дѣйствіе безъ причины гдѣ-нибудь очень далеко и черезъ много тысячъ лѣтъ (*лотце* апріорная причинность). Тутъ, во-первыхъ, не обманываешь себя, а, во-вторыхъ, въ концѣ концовъ никто никогда не воспользуется этимъ положеніемъ, такъ какъ все равно

[1]) Считаю необходимымъ оговориться, что я излагаю мнѣніе Милля „своими словами“. Милль, разумѣется, не говоритъ о „завтра“ (*завтра онъ оберегаетъ для позитивизма*), не упоминаетъ и о движущихся горахъ или текущихъ вспять рѣкахъ: всѣ эти конкретности я прибавилъ уже отъ себя, ради наглядности, конечно. Во избѣжаніе-же нареканій приведу и соотвѣтствующую цитату изъ его „Логики“: „Я убѣжденъ, что всякому человѣку... будетъ не трудно представить себѣ, что въ одной изъ многихъ сферъ, на которыя звѣздная астрономія дѣлитъ теперь вселенную, событія могутъ слѣдовать одно за другимъ случайно, безъ всякаго опредѣленнаго закона. Ни въ нашей опытности, ни въ нашей духовной природѣ ничто не представляетъ достаточной или хоть какой-либо причины вѣрить, чтобъ нигдѣ этого не было. Предположимъ (и это вполнѣ возможно вообразить), что настоящій порядокъ вселенной окончился и что наступилъ хаосъ, въ которомъ нѣтъ опредѣленной послѣдовательности событій и прошедшее не ручается за будущее. Еслибъ какой-либо человѣкъ чудомъ остался живъ и былъ свидѣтелемъ этой перемѣны, то, навѣрно, скоро пересталъ-бы вѣрить въ какое-бы то ни было единообразіе, т. к. самое единообразіе перестало-бы существовать. („Система логики“, книга III, гл. XXI, § 1-ый).

оно *практически* непримѣнимо и никому не нужно — большаго и самъ Кантъ не добивался. Такъ что всего одинъ непріятный моментъ, зато эмпирическое обоснованіе достовѣрности нашего знанія это такой оплотъ противъ скептицизма, съ которымъ не выдержатъ сравненія никакія метафизическія теоріи познанія, даже кантовскія.

Читатель видитъ, что недобросовѣстны были противники Милля. Я не могу допустить, чтобъ они не чувствовали уязвимости идеализма. Всякій человѣкъ, сколько-нибудь опытный въ философскихъ вопросахъ, отлично знаетъ, что до сихъ поръ еще не была придумана ни одна система, совершенно свободная отъ противорѣчій. Можетъ быть объ этомъ и не слѣдуетъ слишкомъ громко говорить, но вѣдь еще Шопенгауеръ заявилъ, что всякая философія, не признающая предпосылокъ, есть шарлатанство. Эта тайна неизвѣстна только непосвященнымъ. А если такъ, то, значитъ, простое литературное приличіе требовало отъ Уевелля илиЛанге, чтобъ они оставили въ покоѣ Милля, не трогали его предпосылокъ и не переходили въ споръ извѣстной черты. У нихъ на совѣсти были и теоретическій эгоизмъ, и ясновидѣніе—великіе и тяжкіе грѣхи, какъ-бы остроумно ни шутилъ Шопенгауеръ: нужно было простить позитивистамъ дѣйствіе безъ причины въ томъ смыслѣ, въ какомъ это допускалъ Милль. Отъ такихъ выводовъ можно отдѣлаться только предпосылками—съ какой-же стати отъ Милля требуютъ доказательствъ? И, главное, къ чему приводятъ такія требованія? Они только способны подорвать довѣріе къ наукѣ вообще, т. е. ко всѣмъ попыткамъ упростить, успокоить, пригладить, приручить дѣйствительность. Они лишь открываютъ путь скептицизму, который, какъ коршунъ за добычей, слѣдитъ за всякаго рода доведенными до абсурда догматами, и слѣдовательно изъ-за ничѣмъ неоправдываемыхъ теоретическихъ притязаній, *предаютъ* общее дѣло самому опасному врагу, какой только можетъ существовать. Ибо главная задача науки, какъ и морали, состоитъ въ томъ, чтобъ дать людямъ прочную основу въ жизни, научить ихъ знать, что есть и чего нѣтъ, что можно и чего нельзя. Пути-же къ этому все-таки дѣло второе, во всякомъ случаѣ, они не такъ важны, чтобы изъ-за нихъ забывать основную цѣль. Какъ плохо это понимаютъ кантіанцы и какъ хорошо это зналъ Кантъ! Несмотря на то, что онъ не могъ не радоваться и не ставить себѣ въ заслугу свою новую точку зрѣнія въ философіи, онъ видѣлъ въ Юмѣ не врага своего, а союзника и предшественника и высоко цѣнилъ его аргументацію. А вѣдь Милль для науки, пожалуй, значитъ не меньше, чѣмъЮмъ. Посмотрите только, съ какимъ терпѣніемъ и съ какимъ знаніемъ дѣла обходитъ онъ въ своей „системѣ логики“ или въ трактатѣ объ утилитаризмѣ всѣ подводные камни, встрѣчающіеся на его пути, и какъ неуклонно и неизмѣнно, какой твердой и вѣрной рукой ведетъ онъ свой ученый корабль къ тому берегу, гдѣ живетъ положительная наука, т. е. несомнѣнность, очевидность и, наконецъ, какъ вѣнецъ всего, кантово-толстовская прочность! Развѣ это не колоссальная заслуга? И развѣ апріорныя сужденія приводятъ къ большой прочности и ясности, чѣмъ методъ Милля?

Но, какъ уже сказано, въ концѣ концовъ споръ идеализма съ позитивизмомъ и даже съ матеріализмомъ—есть только споръ о словахъ. Какъ ни язвятъ другъ друга спорящія стороны, постороннему наблюдателю ясно, что въ существен-

номъ онѣ согласны между собой и тутъ только повторяется старая исторія: свои своя не познаша. Что касается Нитше, то только первыя его произведенія могутъ быть причислены къ одному изъ существующихъ философскихъ направленій. Начиная-же съ „Menschliches, Allzumenschliches“, т. е. съ того момента, когда онъ взглянулъ на міръ своими глазами, онъ сразу равно далеко ушелъ отъ всѣхъ системъ. У позитивизма и матеріализма онъ бралъ оружіе, чтобъ бороться съ идеализмомъ, и наоборотъ, такъ какъ ничего такъ искренно и глубоко не желалъ, какъ гибели всѣмъ придуманнымъ людьми міровоззрѣніямъ. Та „прочность“, которая считалась высшей и послѣдней цѣлью философскихъ построеній и на которую заявляли свои притязанія всѣ основатели школъ, не только не прельщала, но *лугала* его. Для Канта, для матеріалистовъ, для Милля она была нужна, ибо обезпечивала имъ неизмѣнность того положенія въ жизни, которое имъ было дорого. Но Нитше вѣдь прежде всего добивался *измѣнить* свое положеніе: что могла ему сулить прочность? Savoir pour prévoir или закономѣрность, которыми такъ соблазнялъ насъ позитивизмъ, звучала для него какъ обидная насмѣшка. Что могъ онъ предвидѣть? Что прошлаго не вернуть? Что онъ никогда не излѣчится и сойдетъ въ концѣ концовъ съ ума? Это онъ и безъ позитивизма и безъ науки зналъ. А кантовскій идеализмъ, съ вѣнчающей его нравственностью категорическаго императива, развѣ говорилъ иное? Нитше былъ и остался близокъ только языкъ скептицизма и не того салоннаго или кабинетнаго скептицизма, который сводится къ словесному остроумію, или построенію теорій, а того скептицизма, который проникаетъ всю душу человѣка и навсегда выбиваетъ его изъ обычной жизненной колеи. „Берегъ исчезъ изъ глазъ моихъ, волны безконечнаго охватили меня“, говоритъ Заратустра. Что могутъ тутъ подѣлать позитивизмъ или идеализмъ, которые всю свою задачу полагаютъ въ томъ, чтобъ убѣдить человѣка въ близости берега, чтобъ скрыть отъ него безконечность и удержать его въ ограниченной области явленій, для всѣхъ людей одинаковыхъ, поддающихся точнымъ опредѣленіямъ, привычныхъ, понятныхъ? Для Милля необходимость признать возможность дѣйствія безъ причины даже для отдаленной планеты была величайшимъ огорченіемъ. Ланге, вслѣдъ за Кантомъ, принялъ апріорность, лишь-бы только не видѣть себя принужденнымъ допустить произволъ въ природѣ. Но Нитше всѣ ихъ заботы были чужды, наоборотъ, ихъ опасенія были его надеждами. Его жизнь еще значила, могла значить что-нибудь только въ томъ случаѣ, если всѣ ученыя построенія были лишь добровольнымъ самоограниченіемъ пугливаго человѣческаго ума. Его жизненная задача сводилась именно къ тому, чтобъ выйти за предѣлы тѣхъ областей, куда его загоняли традиціи науки и морали. Отсюда его ненависть къ наукѣ, выразившаяся въ борьбѣ съ философскими системами и отвращеніе къ морали, давшая формулу „по ту сторону добра и зла“. Для Нитше существовалъ лишь одинъ вопросъ: „Господи, отчего ты покинулъ меня“? [1]) Знаете вы эти простыя, но исполненныя такой безпредѣльной скорби и горечи слова? На такой вопросъ можетъ быть только одинъ отвѣтъ: и человѣческая наука, приладившаяся къ средней, обыкновенной жизни, и человѣческая мораль, оправдывающая, освящающая, возвеличиваю-

[1]) Соч. т. IV, 113.

щая, возводящая въ законъ нормы, дающія опору посредственности („набожная память о Ростовѣ“, „добро есть Богъ“)—ложны. Говоря словами Нитше: нѣтъ ничего истиннаго, все позволено—или переоцѣнка всѣхъ цѣнностей.

XXV.

Отсюда тотъ странный, чуждый людямъ характеръ философіи Нитше. Въ ней нѣтъ устойчивости, нѣтъ равновѣсія. Она ихъ и не ищетъ: она живетъ противорѣчіями, какъ и міровоззрѣніе Достоевскаго. Нитше не пропускаетъ случая посмѣяться надъ тѣмъ, что называется прочностью убѣжденія. Предпосылки, которыя Шопенгауеръ считалъ столь необходимыми для философіи и которыя онъ не только оправдывалъ, но даже не считалъ нужнымъ, какъ это обыкновенно дѣлается, скрывать—находятъ въ Нитше злѣйшаго и язвительнѣйшаго критика. „Въ каждой философіи, говоритъ онъ, есть моментъ, когда на сцену выступаютъ „убѣжденія“ философа, или, говоря языкомъ старинной мистеріи—adventavit asinus pulcher et fortissimus“ [1]). Но, наряду съ такими утвержденіями, вы встрѣчаете и прямо противуположныя имъ на видъ: „ложность какого-нибудь сужденія вовсе не служитъ достаточнымъ противъ него возраженіемъ: въ этомъ можетъ быть слышатся самые странные звуки нашего новаго языка. Вопросъ лишь въ томъ, насколько оно поощряетъ, поддерживаетъ жизнь, насколько оно поддерживаетъ, можетъ быть, развиваетъ видъ, и мы спеціально склонны утверждать, что самыя ложныя сужденія (къ нимъ принадлежатъ синтетическія сужденія a priori) намъ наиболѣе необходимы; что безъ допущенія логическихъ фикцій, безъ сравненія дѣйствительности съ вымышленнымъ міромъ безусловнаго, всегда себѣ равнаго, безъ постоянной фальсификаціи міра посредствомъ числа—человѣкъ совершенно не можетъ существовать. Отказаться отъ ложныхъ сужденій—значитъ отказаться отъ жизни, отрицать жизнь. Признать ложь основнымъ условіемъ жизни — это значитъ, конечно, вступить въ опаснѣйшее противорѣчіе съ привычной человѣческой точкой зрѣнія; и философія, осмѣливающаяся на это, тѣмъ самымъ становится „по ту сторону добра и зла“ [1]). Но естественно возникаетъ вопросъ: если ложь и ложныя сужденія являются основными условіями человѣческаго существованія, если они способствуютъ сохраненію, даже развитію жизни, то не правы-ли были тѣ мудрецы, которые, какъ великій инквизиторъ у Достоевскаго, выдавали эту ложь за *истину*? И не благоразумнѣе ли всего было-бы оставаться при традиціяхъ, т. е. по прежнему совсѣмъ и не допытываться того, что такое истина и держаться на этотъ счетъ безсознательно сложившихся мнѣній, т. е. имѣть тѣ предпосылки, „убѣжденія“, по поводу которыхъ Нитше вспомнилъ непочтительныя слова старинной мистеріи? Разъ синтетическія сужденія a priori такъ необходимы человѣку, что безъ нихъ невозможна жизнь, что отвергать ихъ значитъ отрицать жизнь, то пусть бы они себѣ носили прежнее почетное названіе истинныхъ, въ какомъ видѣ они конечно, наилучше могутъ исполнить свое благородное назначеніе. Для чего выставлять на видъ ихъ ложность? Отчего-бы не заложить ихъ корни, по примѣру Канта и гр. Толстого, въ иной

[1]) Соч. т. VII, стр. 16.

[1]) Соч. т., VII, стр. 12.

міръ, такъ чтобы люди не только-бы увѣровали въ ихъ истинность, но убѣдились-бы даже, что они имѣютъ потустороннюю, метафизическую основу? Разъ ложь такъ нужна для жизни, то не менѣе нужно людямъ думать, что эта ложь не есть ложь, а истина... Но, очевидно, Нитше занимаетъ не „жизнь", о которой онъ такъ хлопочетъ, а нѣчто иное, по крайней мѣрѣ не такая жизнь какъ та, которая до сихъ поръ оберегалась позитивизмомъ, синтетическими сужденіями a priori и ихъ жрецами, учителями мудрости. Иначе онъ не сталъ бы выкрикивать чуть-ли не на площади профессіональную тайну философіи, а, наоборотъ, постарался-бы какъ можно глубже скрыть ее. Уже Шопенгауеръ сдѣлалъ тактическую ошибку, провозгласивши, что безъ предпосылокъ невозможна философія—Нитше-же идетъ еще дальше его. Значитъ, въ концѣ концовъ, его занимаетъ отнюдь не вопросъ о сохраненіи и поддержаніи того, что онъ называетъ отвлеченнымъ словомъ „жизнь". О такой „жизни" онъ, какъ и многіе другіе, хотя и говоритъ, но не заботится и не думаетъ. Онъ знаетъ, что „жизнь" до сихъ поръ существовала безъ опеки философовъ: обойдется она и на будущее время своими силами. И оправдывая такимъ рискованнымъ способомъ синтетическія сужденія a priori, Нитше лишь стремится *скомпрометтировать* ихъ, чтобъ открыть себѣ путь къ полной свободѣ изслѣдованія, чтобъ отвоевать себѣ право говорить о томъ, о чемъ люди молчатъ.

„Тамъ внизу (у людей), говоритъ Заратустра, всѣ слова напрасны. Тамъ видятъ лучшую мудрость въ умѣньи забывать и проходить мимо: это я узналъ отъ нихъ. И кто хочетъ все понять у людей, тотъ долженъ на все нападать" [1]). Въ молодости и самъ Нитше въ этомъ отношеніи ничѣмъ не отличался отъ другихъ философовъ. Не по доброй волѣ сталъ онъ останавливаться тамъ, гдѣ другіе проходили мимо и запоминать то, что другіе забываютъ. „Страданіе спрашиваетъ о причинахъ; удовольствіе-же склонно оставаться при самомъ себѣ и не оглядываться назадъ" [2]). Но и не всякое страданіе научаетъ насъ спрашивать. Человѣкъ является въ жизнь позитивистомъ и ему вовсе не нужно пройти сперва черезъ теологическій и метафизическій періодъ, чтобъ пріобрѣсти вкусъ къ той ограниченности познанія, которая рекомендуется положительной философіей. Наоборотъ — онъ избѣгаетъ слишкомъ большой мудрости и даже отъ страданія онъ прежде всего старается избавиться, отдѣлаться. И только тогда, когда всѣ попытки въ этомъ положительномъ направленіи окажутся безплодными, когда онъ убѣждается, что нельзя „приспособиться", что нельзя найти такого положенія, при которомъ „страданіе" перестанетъ напоминать о себѣ, онъ выходитъ за предѣлы позитивной истины и начинаетъ спрашивать, не соображаясь уже съ тѣмъ, дозволены или не дозволены его вопросы современной методологіей и теоріей познанія. „Мы всѣ, говоритъ Нитше, живемъ въ сравнительно слишкомъ большой безопасности для того, чтобы стать настоящими знатоками человѣческой души: одинъ изъ насъ познаетъ вслѣдствіе страсти къ познаванію, другой — отъ скуки, третій по привычкѣ; никогда мы не слышимъ повелительнаго голоса, „познай или погибни". До тѣхъ поръ, пока истины не врѣзываются точно ножемъ въ наше тѣло, мы относимся къ

[1]) Соч., т. VI, Die Heimkehr.
[2]) Соч. т. V, стр. 51.

нимъ съ пренебрежительной сдержанностью; онѣ кажутся намъ слишкомъ похожими на „пернатыя сновидѣнія“, которыя мы можемъ принять или не принять, словно въ нихъ есть нѣчто, зависящее отъ нашего произвола, словно мы можемъ проснуться отъ этихъ нашихъ истинъ“ [1]). Вы видите, какимъ образомъ раздвигаются предѣлы познаваемаго міра: нуженъ повелительный голосъ — „познай или погибни“, категорическій императивъ, о которомъ не вспоминалъ Кантъ. Наконецъ, нужно, чтобы истины врѣзались въ тѣло словно ножемъ—и объ этомъ не говорится, ничего не говорится ни въ теоріи познанія, ни въ логикахъ. Тамъ процессъ отысканія истинъ изображается совсѣмъ иначе, тамъ мыслить—значитъ спокойно, послѣдовательно, хотя и съ напряженіемъ, но безболѣзненно переходить отъ заключенія къ заключенію до тѣхъ поръ, пока искомое не будетъ найдено. У Нитше-же мыслить — значитъ терзаться, мучиться, корчиться въ судорогахъ. У Достоевскаго, если вы помните его романы, тоже никто изъ героевъ не размышляетъ по правиламъ логики: вездѣ у него неистовства, надрывы, плачъ, скрежетъ зубовный. Философъ-теоретикъ видитъ во всемъ этомъ ненужныя, даже вредныя излишества. Спиноза говоритъ: non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere. Онъ думаетъ, что „понять“ можно путемъ отвлеченнаго или, какъ его охотно называютъ, объективнаго размышленія. Но что̀ „поняла“ до сихъ поръ философія? У Нитше являются законныя сомнѣнія, дѣйствительно-ли пріемы, рекомендуемые Спинозой и доселѣ всегда практиковавшіеся учителями мудрости, обезпечиваютъ наиболѣе вѣрный или даже единственно вѣрный путь къ истинѣ. „Можетъ быть въ нашемъ борющемся существѣ и есть скрытое *геройство,* но навѣрное въ немъ нѣтъ ничего божественнаго, вѣчно въ себѣ покоющагося, какъ думалъ Спиноза. *Сознательное* мышленіе, именно мышленіе философское—есть наиболѣе безсильный, а потому относительно болѣе спокойный и ровный видъ размышленія: такъ что именно философъ легче всего можетъ быть приведенъ къ ошибочному сужденію о природѣ нашего познанія“ [1])...

Но не только „философъ“—всѣ мы, люди современнаго воспитанія, уже въ силу условій нашего развитія, едва-ли способны правильно судить о природѣ и предѣлахъ нашего познанія и объ „истинѣ“. Правда, суевѣріе всегда жило между людьми и нельзя назвать такой эпохи, когда-бы какая-нибудь ошибка не почиталась истиной и великой истиной. Но никогда еще люди не были такъ глубоко убѣждены въ непогрѣшимости ихъ методологическихъ пріемовъ, какъ въ наше время. Нашъ вѣкъ вѣдь называютъ вѣкомъ скептицизма par excellence, иначе говоря, полагаютъ, что ежели мы что-либо выдаемъ за истину, то лишь послѣ самаго тщательнаго и внимательнаго ея изслѣдованія, когда уже не можетъ относительно нея быть никакого сомнѣнія. „Вѣрить“-же мы совсѣмъ не умѣемъ, если-бы даже и хотѣли. А между тѣмъ уже съ дѣтства мы пріучаемся „вѣрить“—и, главное, вѣрить самымъ неправдоподобнымъ вещамъ! Крестьянскій мальчикъ или молодой дикарь тоже, конечно, вѣрятъ тому, что имъ разсказываютъ старшіе. Но имъ обыкновенно ничего неправдоподобнаго, насилующа-

[1]) Соч. т. IV, 311.

[1]) Соч. т. V, 253.

го мысль, и не разсказываютъ. Имъ сообщаютъ, напримѣръ, что существуютъ колдуны, лѣшіе, вѣдьмы. Все это— неправда, всего этого нѣтъ, но вѣдь все это мыслимо, понятно. Изъ этихъ разсказовъ молодой умъ лишь выводитъ заключеніе, что есть вещи, очень страшныя и интересныя, которыя ему еще не приходилось видѣть, но которыя, быть можетъ, онъ когда-нибудь и увидитъ собственными глазами. Иное дѣло ребенокъ нашего общества: отъ сказокъ его голова свободна, онъ знаетъ, что чертей и волшебниковъ не бываетъ и пріучаетъ свой умъ не вѣрить росказнямъ такого рода, даже если-бы въ душѣ и была у него склонность къ чудесному. Но зато уже съ самаго ранняго возраста ему сообщаютъ положительныя свѣдѣнія, неправдоподобность которыхъ превосходитъ рѣшительно всѣ выдумки, на которыя когда-либо пускались самые фантастическіе составители сказокъ. Ему, напримѣръ, говорятъ — и такимъ авторитетнымъ тономъ, въ виду котораго умолкаетъ и должно умолкнуть всякое сомнѣніе—что земля не неподвижна, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ очевидность, что солнце не обѣгаетъ земли, что небо не твердь, что горизонтъ — только оптическій обманъ и т. д. безъ конца. Все это узнается въ раннемъ, очень раннемъ дѣтствѣ и обыкновенно даже безъ тѣхъ соображеній и доказательствъ, которыя приводятся въ элементарныхъ учебникахъ географій. И все это принимается какъ несомнѣнная, не подлежащая даже провѣркѣ истина, ибо исходитъ отъ старшихъ, ибо написано въ книгахъ. Скажите, какая сказка, даже не изъ тѣхъ, которыя рекомендуются образованными людьми для народа, а изъ тѣхъ, которыя изготовляются безграмотными писателями въ цѣляхъ наживы, заключаетъ въ себѣ больше очевидной для ребенка лжи, чѣмъ преподаваемыя ему нами истины? Колдунъ, вѣдьма, дьяволъ — это только нѣчто новое, но понятное, не противорѣчащее очевидности. Вертящаяся-же земля, неподвижное солнце, фиктивное небо и т. п. все это вѣдь верхъ безсмыслицы для ребенка. И тѣмъ не менѣе это—истина, онъ знаетъ это навѣрное и съ этой неправдоподобной истиной онъ живетъ цѣлые годы. Развѣ такое насиліе надъ дѣтскимъ умомъ можетъ не изуродовать его познавательныя способности? Развѣ вѣра въ смыслъ безсмыслицы не становится его второй природой? И развѣ въ концѣ концовъ у каждаго изъ насъ не должна навѣки остаться въ душѣ склонность принимать за истину только то, что представляется всему нашему существу какъ ложь? Или — если этотъ выводъ покажется слишкомъ парадоксальнымъ или преувеличеннымъ— развѣ, во всякомъ случаѣ, у насъ не должно быть готовности вѣрить въ очевидную для насъ нелѣпость (intelligere, иначе говоря), разъ только она обставлена извѣстной аргументаціей и исходитъ отъ ученыхъ людей или изъ ихъ книгъ? Напримѣръ, въ шопенгауеровскую волю, кантовскую Ding an sich, спинозовскаго deus sive natura? Нашъ умъ, въ дѣтствѣ усвоившій столько нелѣпостей, потерялъ способность къ самозащитѣ и принимаетъ все, кромѣ того, отъ чего его предостерегали съ дѣтства-же, т. е. чудеснаго, иначе говоря, дѣйствія безъ причины. Тутъ онъ всегда на-сторожѣ, тутъ его ничѣмъ не заманишь, ни краснорѣчіемъ, ни вдохновеніемъ, ни логикой. Но разъ нѣтъ чудеснаго—все пройдетъ. Что, напримѣръ, „понимаетъ“ современный человѣкъ въ словахъ „естественное развитіе міра“?

Забудьте на минуту, на одну минуту, если только это возможно, свою „школу“, и вы сразу убѣдитесь, что развитіе міра ужасно неестественно: естественно бы было, если-бы не было ничего—ни міра, ни развитія. А между тѣмъ, среди современныхъ людей нѣтъ почти ни одного, который-бы не вѣрилъ въ догму естественности такъ-же прочно, какъ вѣритъ набожный католикъ въ непогрѣшимость папы. Даже болѣе того: католика еще можно какъ нибудь разувѣрить, современный же человѣкъ ни за что не приметъ серіозно мысли о томъ, что міръ развился неестественно и что стало быть произволъ въ природѣ, дѣйствіе безъ причины, о которомъ говоритъ Милль, годится не только какъ указаніе предѣловъ нашего познанія. Для него, какъ и для Милля и Канта, это истина, внѣ которой не можетъ быть не только мышленія, но и жизни. Тѣ, которые отрекаются отъ нея, казнятся по общему убѣжденію ужаснѣйшимъ изъ существующихъ наказаній: вѣчнымъ безплодіемъ. Вотъ какимъ дракономъ охраняется позитивизмъ и идеализмъ! У кого хватитъ мужества вступить съ нимъ въ борьбу? И какъ можетъ обыкновенный человѣкъ, только человѣкъ, отважиться на такой страшный подвигъ, возвѣстить открыто: нѣтъ ничего истиннаго, все позволено? Не нужно-ли ему для этого прежде всего перестать быть человѣкомъ, не нужно-ли ему отыскать въ себѣ иныя, еще неизвѣстныя, неиспытанныя силы, которыми мы до сихъ поръ пренебрегали, которыхъ мы боялись? Послушайте молитву Нитше и вы поймете хоть отчасти, какъ рождаются убѣжденія въ нашей душѣ и что значитъ итти своимъ путемъ и имѣть свой взглядъ на жизнь: „о, пошлите мнѣ безуміе, небожители! Безуміе, чтобъ я, наконецъ, самъ повѣрилъ себѣ. Пошлите мнѣ бредъ и судороги, внезапный свѣтъ и внезапную тьму, бросайте меня въ холодъ и жаръ, какихъ не испыталъ еще ни одинъ смертный, пугайте меня таинственнымъ шумомъ и привидѣніями, заставьте меня выть, визжать, ползать, какъ животное: только-бы мнѣ найти вѣру въ себя. Сомнѣніе пожираетъ меня, я убилъ законъ, законъ страшитъ меня, какъ трупъ страшитъ живого человѣка; если я не больше чѣмъ законъ, то вѣдь я отверженнѣйшій изъ людей. Новый духъ, родившійся во мнѣ — откуда онъ, если не отъ васъ? Докажите мнѣ, что я вашъ—одно безуміе можетъ мнѣ доказать это“ [1]).

(Окончаніе слѣдуетъ).

Л. Шестовъ.

---

[1]) Соч., т. IV, стр. 23.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И КОЛОКОЛЬНЯ СВ. МАРКА.

I.

14-го іюля нынѣшняго года обрушилась въ Венеціи колокольня св. Марка. Городской совѣтъ немедленнно постановилъ открыть общественную подписку на возобновленіе башни. Въ настоящее время собрано уже около полутора милліоновъ лиръ, и нѣтъ никакого сомнѣнія, что въ самомъ непродолжительномъ времени на знаменитой площади будетъ стоять новая колокольня, очень схожая съ прежней.

Такое рѣшеніе венеціанскихъ гражданъ вполнѣ разсчетливо, благоразумно: Венеція безъ Campanile св. Марка все равно, что Петербургъ безъ адмиралтейской иглы. Для истыхъ венеціанцевъ гибель башни равняется потерѣ любимаго человѣка, для всевѣдущихъ культурныхъ „форестьеровъ" отсутствіе ея является мотивомъ для исключенія Венеціи изъ маршрута предпринятаго путешествія по Италіи. Что-же касается технической стороны дѣла, то при обиліи фотографическихъ снимковъ съ покойной башни современнымъ архитекторамъ ничего не стоитъ ее возстановить.

Тѣмъ не менѣе, вскорѣ послѣ катастрофы многія изъ газетъ, какъ итальянскихъ, такъ и иностранныхъ, устроили опросъ различныхъ авторитетовъ касательно того, надо-ли возстановлять кампаниле, и если да, то въ какомъ видѣ.

Съ перваго взгляда такой вопросъ можетъ показаться страннымъ. Какія-же тутъ сомнѣнія? Конечно, возобновлять. Нельзя-же настолько мало уважать памятники старины, чтобы не желать ихъ реставраціи. Наконецъ, для всякаго маломальски культурнаго человѣка знаменитая венеціанская piazza является такимъ цѣльнымъ, единымъ и дорогимъ памятникомъ искусства, что всякое, хотя-бы и частичное, измѣніе его является чѣмъ-то несноснымъ и нарушающимъ цѣльность эстетическаго впечатлѣнія.

Однако многіе изъ опрошенныхъ авторитетовъ были другого мнѣнія. Къ сожалѣнію, у меня нѣтъ подъ рукой вышеупомянутыхъ газетъ, но я отлично помню, что противъ возстановленія campanile высказались такія лица какъ Ф. Кнопфъ, скульпторъ Меніе и многіе другіе. И мнѣ кажется, что правда на сторонѣ противниковъ реставраціи.

Прежде всего припомнимъ, что такое эта piazza, представляющаяся намъ, людямъ 20-го вѣка, чѣмъ-то единымъ и цѣльнымъ.

Восточная часть площади занята со-

боромъ св. Марка. Нижняя часть фасада собора имѣетъ византійскій обликъ. Обликъ этотъ нарушается многочисленными античными капителями, вкравшимися въ число византійскихъ, и безвкусными мозаиками XVII—XIX вѣк., бьющими въ глаза своимъ фальшивымъ и кричащимъ блескомъ. Верхняя часть собора, украшенная четырьмя античными конями, съ арки Траяна, переходитъ постепенно въ довольно сладкую, пеструю и непріятную готику венеціанскаго пошиба. Рядомъ съ этой смѣсью всѣхъ эпохъ и стилей находится дворецъ патріарха (Palazzo patriarchale) эпохи Людовика XVI.

Такова восточная часть площади. Съ сѣвера находятся старыя прокураціи самаго конца XV вѣка (еще со слѣдами готики въ зубцахъ верхней части фасада), съ южной—новыя прокураціи конца XVI вѣка. Западная часть площади занята такъ называемымъ новымъ зданіемъ, построеннымъ при Наполеонѣ. На одной изъ картинъ I. Рихтера, художника XVIII в., изображенъ внѣшній видъ западной стороны площади, съ церковью St. Gemeniano и нельзя сказать, чтобы Наполеонъ поступилъ по варварски, сломавъ эту скучную, банальную церковь. Такова цѣльность и стильность площади.

Но перейдемъ теперь къ самой кампаниле. Заложена она была чуть-ли не въ IX вѣкѣ, но возобновляли ее неоднократно. Особенно крупнымъ передѣлкамъ подверглась она въ XII, XIV и XVI вѣкахъ. Знаменитая-же loggetta была пристроена въ 1540 г. и къ ней въ XVIII в. придѣлана бронзовая рѣшетка. Теперь спрашивается, отчего Сансовино, ничѣмъ не смущаясь, пристраивалъ къ романской башнѣ лоджетту въ стилѣ возрожденія? Отчего возможно было для постройки новыхъ прокурацій уничтожить стоявшее на ихъ мѣстѣ характерное готико-мавританское зданіе госпиталя, изображенное въ извѣстной процессіи Беллини? Отчего республика XVIII вѣка не постѣснилась пристроить къ собору св. Марка зданіе въ стилѣ Людвика XVI-го и отчего, наконецъ, Наполеонъ дерзнулъ разрушить всю западную часть площади?

Странно, вплоть до начала XIX в. никогда и не существовало вопроса о томъ, надо-ли охранять старину и можно-ли людямъ новыхъ поколѣній строиться такъ, какъ имъ того хочется, по своему вкусу и сообразно съ потребностями своего времени. Но вотъ явились поколѣнія XIX в., которыя все изучили, все смѣрили, все сняли на фотографическія пластинки, преклонились передъ совершенствомъ всѣхъ стилей и эпохъ и пришли къ полному безсилію въ архитектурѣ. Это слѣпое преклоненіе передъ стариной привело и къ тому, что для человѣка XIX в. площадь св. Марка сдѣлалась какимъ-то цѣльнымъ и единымъ памятникомъ эпохи (какой ?). Любовь къ музеямъ, гдѣ рядомъ, въ одной витринѣ, нанизаны самыя разнокалиберныя вещи—скифскія древности, танагры, византійскія эмали и т. д.—настолько привило къ намъ привычку примирять непримиримое, что даже такое невѣроятное méli-mélo самыхъ противоположныхъ стилей, которое мы замѣчаемъ на площади св. Марка, мы готовы считать чѣмъ-то единымъ и неприкосновеннымъ.

Вся наша современная архитектура свелась къ подражанію! Казалось-бы, надо подражать не только каменнымъ стѣнамъ, но и людямъ, возводившимъ ихъ. Въ этомъ смыслѣ отчего-же не послѣдовать примѣру Сансовино, и не разрушить безжалостно стараго для того, чтобы сказать свое, новое. Сансовино никого и ничего не боялся. Онъ выстроилъ биб-

ліотеку вопреки законамъ архитектуры. Онъ сдѣлалъ, какъ замѣчаетъ Буркгардъ, ужасную ошибку: діаметръ триглифовъ у него непропорціоналенъ діаметру метопъ. И однако, несмотря на эту ошибку, на эту смѣлость—зданіе вышло недурное, потому что Сансовино давалъ свободу своему таланту, а не археологическимъ соображеніямъ бездарнаго, музейнаго архитектора. На это могутъ возразить, что хорошо давать свободу ломать старое и возводить новое такимъ архитекторамъ какъ Сансовино. Но что сдѣлаютъ изъ этой свободы наши современные зодчіе?

II.

Всего логичнѣе было-бы поручить постройку новой башни кому нибудь изъ современныхъ архитекторовъ, какому нибудь Ольбриху или Макинтошу. Если каждая эпоха, каждое столѣтіе оставило на площади св. Марка слѣды своего творчества, то отчего относиться съ такимъ презрѣніемъ къ современному искусству и не позволять ему присоединить и свое слово къ хору голосовъ прошлаго? Отчего современному архитектору не воздвигнуть новой колокольни, сообразуясь лишь съ основными требованіями заказчика, т. е. желаніемъ его имѣть на извѣстномъ мѣстѣ, извѣстной высоты башню для подвѣски колоколовъ? Зачѣмъ навязывать ему унизительное для него условіе лишь возстановленія разрушеннаго, условіе рабскаго слѣдованія прошлому? Зачѣмъ оффиціально и громогласно заявлять полное недовѣріе къ современному искусству и къ способностямъ его представителей?

Повторяю, примѣръ исторіи образованія самой площади логически ведетъ къ тому, чтобы дальнѣйшія ея измѣненія производились каждый разъ въ новомъ, свободномъ, творческомъ направленіи. Логически это такъ, но тутъ надо имѣть въ виду одно обстоятельство, которое нѣсколько затрудняетъ рѣшеніе вопроса. Современная западная культура не создана для постройки колоколенъ. Всякій художникъ долженъ быть прежде всего искренен и ясно сознавать и ощущать поставленную ему задачу. И я сильно сомнѣваюсь, чтобы современный талантъ могъ воодушевиться такимъ заданіемъ, какъ постройка зданія для холодной, застывшей, мертвенной уже религіи католиковъ. Также нельзя забывать, что башня св. Марка, кромѣ своего чистослужебнаго назначенія—колокольни при соборѣ — являлась нѣкіимъ историческимъ символомъ величія Венеціи. Гордо возвышаясь надъ остальными строеніями она властвовала надъ городомъ и окружающими его лагунами. Виднѣвшійся далеко отъ Венеціи шпиль колокольни давалъ знать иноземнымъ гостямъ-мореплавателямъ о томъ, что они приближаются къ славному городу великой республики.

Но теперь нѣтъ венеціанской республики, а есть только мертвый, нездоровый, сырой городъ, медленно подвигающійся къ своему паденію. Иногда кажется, что это разрушеніе башни не случайно. Она стала больше никому ненужной — и свалилась. Звонъ ея колоколовъ пересталъ еще при ея жизни сзывать въ храмъ вѣрующихъ,—ея-же высота и величіе никого не обманывали. Всякій зналъ, что Венеція не мощная живая республика,—а лишенная всякихъ жизненныхъ силъ декорація, плѣняющая своей красотой заѣзжихъ туристовъ.

Мнѣ пришлось какъ-то быть въ соборѣ св. Марка во время мессы, въ празд-

инкъ свѣтлаго Воскресенія, т. е., значитъ, еще при жизни башни. Но, Боже, кого созвали въ церковь ея колокола! Это была все случайная публика, пришедшая просто поглазѣть, благо есть свободное время. Масса солдатъ, спокойно разговаривавшихъ и смѣявшихся, какъ будто они были въ театрѣ, женщины въ живописныхъ шаляхъ и эффектныхъ прическахъ гордо и кокетливо улыбавшіяся мужчинамъ, иностранцы изъ libre-penseur'овъ, пришедшіе посмотрѣть столь любопытное зрѣлище, какъ архіерейское служеніе въ соборѣ св. Марка. Словомъ, это была толпа людей совершенно индифферентныхъ къ сущности того, что происходило въ церкви. И стоило-ли для этого безпокоить престарѣлую башню, треснувшую еще въ прошломъ вѣкѣ, стоило-ли звонить въ ея звучные колокола, чтобъ созывать эту праздную, холодную толпу? Башня пожила достаточно, сослужила свою службу, и никому больше не нужная тихо почила. И зачѣмъ, и для чего, и для кого ее возобновлять? Новые, талантливые артитекторы за ея постройку не возьмутся, а воздвигать поддѣлку подъ старое, по образцу того, какъ въ Берлинѣ была устроена Alt-Venedig, по меньшей мѣрѣ неприлично.

Мы ужасно боимся смерти и покойниковъ. Прежде боялись смерти по крайней мѣрѣ изъ-за страха Дантовскаго ада. Мы теперь гутируемъ Данте наравнѣ съ Аретино, въ муки не вѣримъ, тѣмъ не менѣе смерти страшно боимся и искусственно поддерживаемъ то, что давно уже обречено на вымираніе, забывая, что этимъ самымъ мы задерживаемъ нарожденіе и развитіе новаго. Еще великій нѣмецкій мыслитель сказалъ, что надо не поддерживать, а подталкивать то, что падаетъ. Потерявшая всякое внутреннее значеніе башня св. Марка—упала. Поклонимся ея праху и пройдемъ мимо. Это гораздо болѣе здраво, жизненно и понятно, чѣмъ тратить милліоны на то, чтобъ хоть на минуту обмануть путешествующихъ игнорантовъ и убѣдить ихъ въ томъ, что башня жива и существуетъ.

III.

Вообще пора было-бы пересмотрѣть вопросъ объ „охраненіи старины". Венеція, съ точки зрѣнія современной культуры—мертвый городъ, который сохраняетъ свое значеніе лишь благодаря богатству сохранившейся въ немъ старины, поэтому понятно, что для усиленія своихъ финансовъ она кое-какъ поддерживаетъ свои башни, обваливающіеся фасады, и блюдетъ за здоровьемъ гондольеровъ, которые, какъ зубры въ бѣловѣжской пущѣ, обречены на вымираніе.

Здѣсь вопросъ не стоитъ такъ остро. Но если перейти къ другимъ, болѣе живымъ городамъ, которые развиваются и ростутъ, то положеніе дѣла мѣняется. Лѣтъ 10 тому назадъ, Флоренція стала безжалостно разрушать старые темные кварталы, носившіе слѣды средневѣковаго варварства, и воздвигать современныя широкія улицы на мѣстѣ прежняго ghetto. Боже, что за шумъ поднялся тогда въ лагерѣ путешествующихъ эстетовъ! Какъ! разрушать дивные уголки старой Флоренціи, изгонять изъ нея весь историческій колоритъ, который такъ нравится и такъ поражаетъ заѣзжаго обитателя Парижа или Берлина—это варварство! Надо-же уважать культуру, цѣнить искусство, и т. д., и т. д., и т. д.

Для того, чтобъ культурная космополисъ могла наслаждаться красотой стараго города, обитатели его дол-

жны задыхаться въ сырыхъ и темныхъ переулкахъ, и нарождающееся поколѣніе должно-быть безжалостно обрекаемо на малокровіе.

И вѣдь такіе защитники старины мнятъ, что они выполняютъ какую-то историческую миссію, напоминая въ нашъ пошлый вѣкъ телефоновъ и трамваевъ, что существуетъ великое искусство, которое нельзя безнаказанно попирать.

Но всѣ эти вопли безполезны. Трамваи исколесили Флоренцію, на Rio grande ходятъ пароходы, и никакія поддѣльныя башни Св. Марка и вопли противъ разрушенія Ponte-Vecchio--дѣлу не помогутъ.

И вотъ тутъ настоящимъ творцамъ, художникамъ, настоящимъ поборникамъ культуры предстоитъ великая задача. Для того, чтобъ бороться противъ неуваженія къ предметамъ искусства, необходимо ввести его въ жизнь. Мы охраняемъ старину, собираемъ въ музеи разный bric-á-brac и думаемъ, что противодѣйствуемъ вандализму. Пріемъ совершенно не правильный. Только вводя искусство въ жизнь, только покровительствомъ современному, живому искусству, какъ необходимому спутнику современной, живой культуры—мы вселимъ въ толпу чувство любви и уваженія къ нему, а слѣдовательно и къ художественной старинѣ. Конечно, больницы необходимы. Но сколько-бы мы ни строили больницъ, онѣ ничему не помогутъ, если городское населеніе будетъ жить въ нездоровыхъ условіяхъ, безъ хорошей воды, квартиръ, школы и т. д.

Также и музеи съ bric á brac'омъ ничему не помогутъ, если внѣ ихъ, на улицѣ, въ школѣ, на фабрикѣ, словомъ, въ нашей ежедневной, трудовой, сѣренькой, пошленькой, а вмѣстѣ съ тѣмъ и великой жизни не будетъ трепетать художественный нервъ.

Мы живемъ въ вѣкъ трамовъ, вокзаловъ, театровъ, школъ, большихъ магазиновъ, ресторановъ, домиковъ-особняковъ, фабрикъ, газетъ, книгъ.

Нашимъ художникамъ и надо на всѣ эти стороны нашей новой жизни накладывать свою печать. Здѣсь обширное поле для самостоятельнаго творчества, здѣсь почетная арена для дѣятельности художника. На Западѣ эта точка зрѣнія начинаетъ уже понемногу проникать въ общественное мнѣніе. Въ Парижѣ дума премируетъ лучшіе фасады въ современномъ стилѣ, въ Берлинѣ уже построена цѣлая масса зданій (магазины, аптеки, банки) этого типа, въ Вѣнѣ всѣ мелкія постройки, необходимыя для городскихъ трамваевъ—исполнены по проектамъ проф. Вагнера (учителя Ольбриха), въ Туринѣ сдѣлана первая попытка международной выставки исключительно современной художественной промышленности, и въ связи съ этимъ всѣ выставочныя зданія задуманы и выполнены (правда, не особенно удачно) безъ всякихъ куполовъ ренессанса и вывороченныхъ геніевъ барокко. Это все серьезныя, дѣловыя, практическія начинанія, заслуживающія особеннаго вниманія.

Люди, охраняющіе старину и получающіе всякіе Formen-schatz'ы, почему-то пренебрежительно относятся ко всему современному, видя въ немъ одну моду, одно ломаніе. Не спорю, во всемъ новомъ есть извѣстный пересолъ, слѣдствіе вполнѣ законнаго и понятнаго увлеченія однихъ и вполнѣ незаконнаго, но очень понятнаго подражанія другихъ. Общедоступное декадентство имѣетъ много глупаго и скучнаго. Но смѣшно изъ-за деревьевъ не видать лѣса. Смѣшно быть настолько слѣпымъ въ

историческомъ смыслѣ, чтобы не отличать въ окружающемъ насъ движеніи здороваго ядра отъ той шелухи, которая разнесется по вѣтру и погибнетъ, засоряя глаза близорукимъ. Нельзя видѣть въ эмансипаціонномъ движеніи шестидесятыхъ годовъ — лишь стриженыхъ студентокъ. Нельзя видѣть въ новыхъ методахъ борьбы съ бактеріями лишь неудавшійся туберкулинъ Коха. Отыскивать „жемчужное зерно“ чистаго искусства въ навозной кучѣ претенціозныхъ потугъ разныхъ бездарностей—дѣло тяжелое и непріятное. Но для человѣка истинно культурнаго этотъ трудъ не долженъ служить препятствіемъ. Любители „форменщатцовъ“ забываютъ, что въ *исторію* искусства попадаютъ лишь таланты, все посредственное отметается временемъ. Очень легко составить библіотеку изъ классическихъ произведеній, поставить у себя на полочкѣ Гомера, Данте, Гете, Толстого и фыркать на все остальное, но это — слишкомъ легкое занятіе человѣка, въ сущности далеко стоящаго отъ жизни и мало любящаго искусство.

Часто слышатся голоса, особенно у насъ, что театръ падаетъ, потому что нечего ставить. Литература изсякла. И потому насъ снова и снова угощаютъ Мольеромъ, Шекспиромъ, или Шиллеромъ. Но при этомъ забываютъ, что изсякла вовсе не литература, а извѣстная, очень узенькая форма театральныхъ представленій. Громадные, тяжеловѣсные дворцы-театры съ зажирѣвшимъ составомъ любимцевъ публики—больше никому не нужны, кромѣ наивныхъ провинціальныхъ душъ, которымъ импонируетъ позолота театральной залы и репутація „заслуженныхъ артистовъ“. Жизнь изъ этихъ театровъ ушла и оживить ихъ ничто не можетъ. Новая драматургія будетъ искать и ищетъ новыхъ формъ и условій для своего воплощенія. Извѣстному французскому композитору Шарпантье пришла въ голову мысль создать совершенно новый типъ театра, въ которомъ молодое поколѣніе рабочаго Парижа находило-бы себѣ мѣсто дѣйствительнаго развлеченія и веселія. Когда газетные интервьюверы спросили Шарпантье, есть-ли у него для осуществленія проекта деньги, пьесы и исполнители, онъ отвѣтилъ, что у него нѣтъ ничего кромѣ добраго желанія. Отвѣтъ можетъ показаться на первый взглядъ смѣшнымъ, однако весьма вѣроятно, что затѣя его осуществится, такъ какъ въ ней чувствуется жизненное начало. Уже теперь во вновь проектированную народную консерваторію записалось нѣсколько сотъ слушателей изъ рабочихъ и такіе музыканты, какъ Пюньо, выразили желаніе безвозмездно въ ней преподавать, а вся литературная молодежь Парижа наперерывъ спѣшитъ на помощь Шарпантье и мечтаетъ о томъ, чтобы писать и работать для этого театра.

Да это и понятно. Развѣ можно хоть минуту сомнѣваться въ томъ, что въ такомъ и для такого театра весело и пріятно работать, тогда какъ одна перспектива только представить свою пьесу вмѣстѣ съ Ростаномъ на усмотрѣніе Сарры Бернаръ, или вмѣстѣ съ Потапенкой на усмотрѣніе литературно-театральнаго комитета—можетъ причинить жестокую морскую болѣзнь.

Да, жизненность, своевременность и свобода великое дѣло для искусства. Что тамъ ни говори, а оно живетъ и проявляетъ свою силу только тогда, когда оно попадаетъ въ толпу. Иначе сно, какъ устрица и сигары, рискуетъ стать предметомъ наслажденія для самаго безпадежнаго класса — для денежной бур-

жуазіи. Особенно сильно замѣчается это непріятное явленіе у насъ, въ Россіи. На западѣ общественная жизнь настолько интенсивна, „дары культуры“ сравнительно настолько общедоступны, что искусство не можетъ не играть роли въ общественной жизни, и мы въ настоящее время присутствуемъ при постепенной демократизаціи искусства, причемъ, въ отличіе отъ Россіи, этотъ процессъ происходитъ безъ всякихъ компромиссовъ со стороны художника, безъ всякихъ „передвижническихъ“ началъ. Не то у насъ. Искусство поощряется и цѣнится у насъ лишь одной богатой буржуазіей; аристократія, за рѣдкими исключеніями, абсолютно невѣжественна и ничего не поощряетъ, лица-же такъ называемыхъ интеллигентныхъ профессій поголовно заняты политикой. И вотъ художникъ волей - неволей сосредоточиваетъ свою дѣятельность на удовлетвореніи эстетическихъ потребностей буржуазнаго класса общества. Онъ пишетъ милыя акварельки, которыя вѣшаются въ набитой всякими бездѣлушками комнатѣ, рядомъ съ триптихомъ кельнской школы и офортомъ Сююпьэ, онъ компануетъ ex libris для коллекціонера русскихъ книгъ эпохи Анны Іоанновны или афишу для придворнаго театра. Всѣ продукты его творчества предназначаются и живутъ въ оранжерейной обстановкѣ и вынесенные на воздухъ становятся блѣдными и жалкими. Винить въ этомъ художника не приходится. Ужъ слишкомъ неприглядны условія его творчества.

Пока не обновится у насъ внѣшняя обстановка общественной жизни—русскому искусству суждено чахнуть въ душныхъ парникахъ нашихъ неказистыхъ огородовъ. Весь широкій классъ русской интеллигенціи такъ захваченъ идеей завоеванія соціальныхъ реформъ, что всякое занятіе, непосредственно не связанное съ политической пропагандой, ему кажется праздной забавой, а художники бездѣльниками, дармоѣдами. Такое отношеніе общества раздражаетъ художника, онъ или уходитъ въ себя, или бравируетъ общественнымъ мнѣніемъ, и въ результатѣ получается, что мы живемъ въ самыхъ безобразныхъ домахъ въ мірѣ, что книги у насъ издаются не только безграмотно, но и уродливо, что въ то время, какъ школы и дѣтскія у насъ — холодные разсадники дурного вкуса, художники проектируютъ тысячные будуары для кокотокъ высокой марки.

Творческія силы расточаются даромъ, не входя въ жизнь. Конечно, это состояніе временное. Съ обновленіемъ общественныхъ формъ бытія нашего послѣдуетъ и обновленіе нашей эстетики. Но тутъ-то и нужно быть осторожнымъ и ожидая этого соціальнаго и эстетическаго обновленія, слѣдуетъ помнить, что въ старые мѣха нельзя наливать новаго вина.

Уваженіе къ художественной старинѣ—дѣло хорошее, но, поставленное въ принципъ, оно душитъ молодые побѣги новаго искусства. Если всѣхъ современныхъ архитекторовъ критиковать съ вершинъ Микель-Анджело и Сансовино, а художниковъ съ высотъ Веласкецовъ и Рембрандтовъ, то этимъ дѣло не подвигается впередъ ни на шагъ, и только подсѣкаются въ зародышѣ энергія и сила художника.

Исторія говоритъ противъ того, чтобы сопоставлять какого нибудь Ольбриха или Сааринена съ Микель-Анджело. Они работаютъ въ разныхъ областяхъ для разныхъ цѣлей.

Въ наше время едва-ли кому придетъ въ голову строить библіотеку въ родѣ Лауренціаны во Флоренціи, ужъ прежъ-

де всего потому, что самая библіотека того времени ничего не имѣетъ общаго съ нашими.

И обратно, нельзя современному человѣку навязывать архаическія задачи, и заставлять дѣлать то, что пять столѣтій тому назадъ сдѣлали-бы гораздо лучше. Въ этомъ отношеніи мысль возстановить башню св. Марка въ высшей степени несчастна. Милліоны здѣсь будутъ затрачены на то, чтобы создать мертвую, беззвучную колокольню. Я не говорю, что будущимъ зодчимъ не придется воздвигать колоколенъ!

Но это будутъ уже колокольни для новыхъ храмовъ новой религіи.

Д. Философовъ.

Венеція. Августъ, 1902 г.

КОНЦЫ И НАЧАЛА, „БОЖЕСТВЕННОЕ“ И „ДЕМОНИЧЕСКОЕ“, БОГИ И ДЕМОНЫ.

(По поводу главнаго сюжета Лермонтова).

Апулей въ XI книгѣ „Золотого осла“ даетъ изображеніе одной изъ древнихъ религіозныхъ процессій. Мы не назовемъ имени божества, которому она посвящена:

Имя является поздно, имя и *статуя*— ничто, привѣсокъ, позднее изобрѣтеніе. Чувство бога—вотъ главное, вотъ все. Важно, чтобы поднялась грудь, а ужъ уста произнесутъ имя.

... его ты назови
Какъ хочешь: пламенемъ любви,
Душою, счастьемъ, жизнью, Богомъ—
Для этого названья нѣтъ;
Все—чувство... Имя-жъ—звукъ и дымъ
Вокругъ небеснаго огня...

Сперва были жесты, вздохи; люди бродили, собирались, глаза ихъ сіяли. Образовались церемоніи, процессіи, „гимны торжественные и непонятные“; и уже послѣ всего появились имена, разныя въ разныхъ странахъ, у разныхъ народовъ, на разныхъ языкахъ, а по существу—одно. Время описанія церемоніи, которое мы беремъ—царствованіе Адріана римскаго, т. е. уже полное и глубокое разложеніе древняго теизма. И все-таки кой-что мы уловимъ... удивительно напоминающее „Сонъ смѣшного человѣка“ Достоевскаго.

„Тѣни темной ночи стали расходиться и блѣднѣть передъ разсвѣтомъ. Показалось золотое солнце. Густыя толпы народа въ праздничномъ и торжественномъ настроеніи покрывали всѣ дороги и площади. Наступилъ день, посвященный великой богинѣ. Легко и весело было у меня на душѣ. Мнѣ казалось, что и все кругомъ,—и животныя, и стѣны домовъ, и даже самъ день,— радуется моею радостью и полно моимъ весельемъ. Густой туманъ минувшей ночи безслѣдно исчезъ. День былъ тихъ и ясенъ. Во влажномъ воздухѣ, напитанномъ ароматами весны, раздавались звонкія трели проснувшихся птичекъ. Казалось, что и онѣ своими свѣтлыми гимнами славили Мать созвѣздій, Родоначальницу временъ, Праматерь міра. И плодовыя деревья съ первою завязью будущихъ плодовъ, и безплодныя, которыя своею зеленью даютъ только тѣнь, мягко сгибая свои зеленѣющія вѣтви, съ нѣжнымъ и ласковымъ ропотомъ склоняли молодую блестящую листву подъ

тихимъ дыханіемъ утра. Замерли всѣ бурные отголоски зимняго ненастья, улеглись шумные звуки половодья, тихо журчало у береговъ море, а небо, разсѣявъ мглу тумана, въ ослѣпительномъ блескѣ сіяло своею лазурью.

„Но вотъ появляются первые вѣстники великаго праздника. Впереди идутъ комическія маски, сдѣланныя съ большимъ остроуміемъ и вкусомъ. Идетъ солдатъ туго затянутый своимъ поясомъ. За нимъ, въ длинной хламидѣ, съ саблею у бока и съ дротикомъ въ рукахъ, показывается охотникъ. Этотъ очевидно замаскировался женщиной; онъ драпируется въ шелковыя ткани, весь убранъ драгоцѣнными украшеніями, заплелъ свои волосы въ косы и щеголяетъ въ золоченыхъ башмачкахъ. Тотъ должно быть только-что вышелъ изъ школы гладіаторовъ: онъ въ легкихъ сандаліяхъ, со шлемомъ на головѣ, вооруженъ щитомъ и кинжаломъ. А этотъ по всѣмъ признакамъ одинъ изъ высшихъ сановниковъ города; онъ въ пурпурной тогѣ, передъ нимъ—ликторы со своими связками. За нимъ идетъ философъ въ длинной мантіи, въ туфляхъ, съ длинною палкою въ рукѣ и съ всклокоченною бородою. Съ удочкою въ рукахъ и со всѣми атрибутами своего ремесла идутъ рыбаки. Птицеловы несутъ на плечахъ силки и сѣти. На носилкахъ, въ костюмѣ знатной дамы, несутъ ручную медвѣдицу. За нею идетъ обезьяна въ костюмѣ Ганимеда, съ тюрбаномъ на головѣ, въ одеждѣ шафраннаго цвѣта; въ рукахъ у нея золотой бокалъ и вся она напоминаетъ ѳракійскаго пастуха. Шествіе заключаетъ оселъ, убранный въ птичьи перья; за нимъ—его хилый и дряхлый погонщикъ. Эта группа вызываетъ самый громкій смѣхъ, потому-что погонщикъ называетъ себя Беллерофонтомъ, а осла Пегасомъ“.

Это введена въ процессію шутка. Шутка и смѣхъ—и ничего болѣе. „Они всегда были веселы“, замѣчаетъ проникновенно и Достоевскій въ мечтѣ золотого вѣка. Уныніе — начало смерти, путь къ смерти, ибо оно ослабляетъ въ насъ силы, т.-е. способность противостоять смерти. Однако эта древняя шутка имѣетъ въ себѣ нѣчто для изученія: люди идутъ не просто, а въ религіозной процессіи, передъ нами—уголокъ религіи, кусочекъ религіи. Кто-же идетъ? *Всѣ*. Это есть *всеобщее шествованіе*, всякихъ *званій* и *чиновъ* и *рукомеслъ*, всѣхъ видовъ *труда* и непремѣнно, непремѣнно со святыми *орудіями* этого труда, еще не надоѣвшаго, еще легкаго и радостнаго, еще не проклятаго несчастнымъ человѣкомъ. „Вотъ, Боже, и сѣти, и силки, и удочки“! Идутъ — званія, чины; передъ Богомъ шествуетъ и государство. Но идутъ не съ серьезностью, а въ шуткѣ—и вотъ около сенатора выступаетъ оселъ въ перьяхъ! И павіанъ, и медвѣдица, человѣкообразные, приближенные къ человѣку. О, тутъ еще не было сатиры, маскарадъ не былъ сатиричен, онъ былъ скорѣе пантеистиченъ и былъ какъ-бы пиршествомъ міра за однимъ столомъ, гдѣ одною салфеткою утираются рыбакъ, консулъ и маленькій умный осликъ, кормилецъ своего погонщика. Занятія, ремесла еще не раздѣлились, не пошли одни въ гору, другія—подъ гору, но всякій трудъ былъ святъ и достоинъ и слѣдовательно всѣ труды и способы пропитанія были равны.

„За комическими масками, которыя вызвали въ народѣ полный восторгъ, въ торжественной процессіи показались жрецы великаго божества. Шли женщины въ ослѣпительно бѣлыхъ одеждахъ; на ихъ лицахъ свѣтилась веселая и довольная улыбка. Однѣ изъ нихъ несли въ подолахъ букеты и гирлянды

цвѣтовъ; цвѣтами и зеленью онѣ усыпали дорогу, по которой двигалось это торжественное шествіе. У другихъ на спинѣ были блестящія зеркала [1]), въ которыхъ отражалась вся многочисленная свита богини. У третьихъ въ рукахъ были гребенки изъ слоновой кости; тѣ дѣлали видъ, будто убираютъ царственныя волосы великой Изиды. Наконецъ было нѣсколько такихъ женщинъ, которыя, по каплѣ изливая изъ сосудовъ ароматныя вещества и драгоцѣнный бальзамъ, опрыскивали улицы и площади. Огромная толпа мужчинъ и женщинъ шла съ лампами, факелами, восковыми свѣчами и всевозможными свѣтильниками въ рукахъ, чтобы свѣтомъ земного огня почтить высокую Госпожу небесныхъ созвѣздій. Раздавались стройные звуки музыки. Трубы и свирѣли наигрывали мелодичные и граціозные гимны. Имъ вторилъ хоръ изъ лучшей молодежи города. Всѣ въ одинаковой бѣлоснѣжной одеждѣ безъ рукавовъ — дѣвушки и юноши—пѣли вдохновенную пѣснь, которую по высокому внушенію Каменъ сложилъ и написалъ по этому случаю знаменитый поэтъ, воспользовавшійся для этого обрядными молитвами и обѣтами..."

Что-же они дѣлаютъ, куда идетъ процессія? Гдѣ точка, куда приложена эта религія жизни, бытія? Шла весна, открывалась навигація, и процессія спѣшила къ морю. Здѣсь былъ изготовленъ кораблик-лодочка. Подходятъ. „Верховный жрецъ (читай: главный поэтъ и философъ, онъ-же—невиннѣйшій [1]) младенецъ) факеломъ, яйцомъ и сѣрою освятилъ корабль, сдѣланный съ большимъ искусствомъ, и покрытый египетскими письменами и начертаніями. Онъ очистилъ его, вознося

---

[1]) *Я не отказываю себѣ въ удовольствіи современемъ дать читателямъ „Міра Искусства" изображеніе большой, сложной египетской процессіи, очевидно перенесенной въ Римъ и Грецію въ эпоху Адріана. Въ процессіи этой дѣйствительно нѣкоторыя лица несутъ на спинахъ огромныя зеркала, какъ у насъ—ствѣнныя. Черезъ это процессія, и безъ того нарядная, дѣлалась для зрителей, т. е. народа, участниковъ—еще пышнѣе и ликующѣе. Нельзя не замѣтить, что зеркала были помѣщены и въ Соломоновомъ храмѣ, именно — вдѣланы въ умывальники, гдѣ умывались священники. Въ одномъ восточномъ (арабскомъ) описаніи я былъ пораженъ слѣдующей подробностью праздника: было разставлено (по полю? саду?) прямо на землѣ множество цвѣтовъ; но передъ каждымъ цвѣткомъ стояло небольшое зеркало и двѣ зажженныхъ свѣчи. Черезъ это все пространство праздника было унизано, какъ небо звѣздами, міріадами огней и цвѣтовъ.*

[1]) *Я вычиталъ въ „Исторіи священства и левитства Ветхо-завѣтной церкви" священника Г. Титова (Тифлисъ, 1878 г.). до послѣдней степени поразвитее меня слѣдующее свѣдѣніе: „право на первосвященство получалось на 13-мъ году жизни, именно—когда показывались первые признаки бороды" (стр. 59). Такимъ образомъ всѣ, у Густава Дорэ и прочихъ иллюстраторовъ, изображенія священниковъ и первосвященниковъ израильскихъ въ видѣ нашихъ „заслуженныхъ протоіереевъ" съ длинными и сѣдыми бородами, есть плодъ всего только нашего самолюбія, какъ-бы кричащаго изъ каждой строки и рисунка „всегда и все было какъ у насъ". Ничего подобнаго не было: храмъ былъ юнъ и священствовали въ немъ юноши и отроки, святые не ученостью, а невинностью!*

изъ своихъ чистѣйшихъ устъ торжественнѣйшія молитвы, и посвятилъ его божеству. Священный корабль, какъ жертвенный даръ, стоялъ у берега. На его бѣлоснѣжномъ парусѣ большими буквами было написано пожеланіе счастливой навигаціи на новый годъ. Высоко поднималась круглая, блестяще отполированная мачта; на ней по вѣтру развѣвался яркій и блестящій вымпелъ. Блистала загнутая, покрытая золотыми бляхами корма. И вся лодка, сдѣланная изъ лучшаго лимоннаго дерева, такъ и сіяла, такъ и свѣтилась своей полировкой. Всѣ присутствующіе, и жрецы, и міряне, льютъ на воду молоко, несутъ въ лодку корзины съ ароматами и другими приношеніями съ пожеланіями счастливаго плаванія. Щедрыми дарами лодка наполняется до краевъ. Перерубаются якорные канаты. Свѣжій и легкій вѣтерокъ гонитъ лодку въ море. И вотъ обѣтный корабликъ скрылся изъ глазъ народа, покрывавшаго берегъ".

Точкою сосредоточенія религіи, этого бѣлаго чувства, бѣлаго сердца еще невиннаго человѣка, служитъ просто моментъ годового бытія. „Отъ сего дня будемъ плавать по морю, ловить рыбу, торговать. Но пусть впередъ насъ побѣжитъ по священнымъ волнамъ священный корабликъ. И отъ всякаго-то имени, отъ всякаго человѣка онъ понесетъ... цвѣтокъ, плодъ, золотую бляху или немного труда".—„Здравствуй, море! вслѣдъ за корабликомъ—мы сами завтра въ твои волны!" И больше—ничего. Никакого другого мотива, ни повода, ни цѣли въ процессіи. Просто—жили и радовались.

* * *

Года четыре назадъ я рѣшился разсмотрѣть египетскіе рисунки въ здѣшней Публичной библіотекѣ. Я служилъ, и день у меня былъ занятъ, а единственное свободное воскресенье заперта бываетъ библіотека. Ни взять на домъ страшно дорогіе атласы египетскихъ научныхъ экспедицій, ни даже вытребовать ихъ въ общій читальный залъ оказалось невозможнымъ. Что-же мнѣ было дѣлать? „Четвертая пошла недѣля — а я всегда говѣю на четвертой, не такъ тѣсно" — сказалъ мнѣ товарищъ по службѣ.—Это меня надоумило. Я отпросился у начальства говѣть и съ энтузіазмомъ, какого не могу передать, поспѣшилъ въ понедѣльникъ въ завѣтныя и съ тѣхъ поръ священныя для меня двери Публичной библіотеки, въ ея знаменитыя, тихія, поэтическія залы „отдѣленій". Въ самомъ дѣлѣ—это прекраснѣйшее, религіознѣйшее (по серьезности) зданіе въ Петербургѣ. Но что читать? А я страшно торопился. Полочекъ, шкафчиковъ спеціально съ Египтомъ—нѣтъ. О! теперь я уже знаю всѣ уголки, гдѣ старый египетскій аистъ свилъ себѣ гнѣзда, но тогда не зналъ. Къ счастью, помогъ мнѣ случайно встрѣченный тамъ знакомый. „Да вотъ длинные красные томы... „Denkmäler Lepsius'a, ну—и довольно, и насытитесь, и нечего больше искать. Смотрите—какіе двѣнадцать томищевъ: каждый нужно на лошади везти".

И я погрузился. Въ шесть дней недѣли я не терялъ минуты; потомъ — немножко страстной недѣли, потомъ — субботы лѣтомъ (день, свободный отъ занятій въ Петербургѣ) и среди обычно-служебной недѣли хоть денекъ скажешься больнымъ—и все сюда, въ знаменитыя и прекраснѣйшія „отдѣленія". Согрѣшилъ, укралъ у христіанскаго Бога одно говѣнье и заглянулъ въ Ѳивскія и Геліопольскія святилища.

Грустенъ и веселъ вхожу, ваятель, въ твою мастерскую;
Гипсу ты мысли даешь, мраморъ послушенъ тебѣ.
Сколько боговъ и богинь, и героевъ...
. . . . . .

Право, лучше чѣмъ этимъ стихомъ Пушкина не умѣю изобразить то веселое, раскатистое чувство, съ какимъ при изнуреніи физическихъ силъ я все глубже и глубже закапывался въ египетскіе фоліанты. „Золотой сонъ человѣчества“— его я увидѣлъ здѣсь воочію. Я увидѣлъ его, какъ картину, а не какъ разсказъ. Право-же, египетскими рисунками можно иллюстрировать, какъ миніатюрами по полямъ книги, весь „Сонъ смѣшного человѣка“ Достоевскаго, какъ и бесѣду Версилова съ сыномъ, и много, много... страницъ изъ Лермонтова. Весь Египетъ есть только необозримая и по широтѣ, и по разнообразію, и по углубленности, иллюстрація къ стихотворенію:

Когда волнуется желтѣющая нива

или, vice-versa, это знаменитое стихотвореніе съ заключительнымъ:

И въ небесахъ я вижу Бога

есть только странный атавизмъ, „заговорившіе въ пра-пра-правнукѣ предки“, жившіе еще на берегу горячаго Нила. Все, какъ и у Лермонтова—тамъ: серебристые ландыши, тѣнистые сады, прячущійся въ зелени листовъ пунцовый плодъ и... богъ, вездѣ — Богъ, все — боги,

Сколько боговъ и богинь...

О! „боги сходили тамъ на землю и роднились съ людьми“. Изъ трогательныхъ рисунковъ передамъ одинъ. Нарисованъ рядъ осликовъ, цѣлое стадо, вереница. Всѣ вѣроятно видали у конечныхъ пунктовъ петербургскихъ конокъ, въ знойные лѣтніе дни, какъ наши добрые кондукторы-мужички, жалѣя уставшихъ лошадей, мочатъ обильно тряпки и кладутъ имъ на усталый черепъ. Я замѣчалъ, что кондукторы (сами очень усталые) неутомимо, безустанно это дѣлаютъ. Но вотъ, что я разъ замѣтилъ на адмиралтейскомъ концѣ конки: кондукторъ положилъ лошадиную морду на плечо себѣ и, обнявъ ея шею, долго такъ держалъ. Это уже ласка, это одухотвореніе, это не (медицинская) помощь. Теперь, на поразившемъ меня египетскомъ рисункѣ осликовъ-ли или лошадей они всѣ заложили морду за шею другъ другу, т.-е. всѣ стоятъ въ ласкѣ, въ одухотвореніи. Ничего подобнаго и никогда я не видалъ во всемірной живописи. Черезъ три года въ той-же Публичной библіотекѣ я нашелъ изображенія ланей, но въ странномъ сочетаніи: черепа ихъ какъ-бы раскрыты, оттуда тянутся рога, но и вмѣстѣ выходитъ человѣкъ, что-то человѣкообразное, голова, руки, туловище, и такъ согнутое какъ-бы говоритъ: „вотъ — я родился! вотъ—изъ какой родины!“ Вполнѣ удивляюсь, какъ историки культуры и религіи никогда не воспроизвели этого рисунка: въ немъ уже вся Грецiя, со множествомъ миѳовъ, съ царями Миносами и Минотаврами, съ Гераклами въ львиной шкурѣ и проч. И вмѣстѣ здѣсь тоже и родина „Рейнеке-Лисъ“ Гете (животный и человѣкообразный эпосъ).

Высокое счастье, высокая радость бытія разлиты въ египетскихъ лицахъ. Слова Достоевскаго: „они были прекрасны, потому что были похожи на дѣтей“—совершенно опредѣленно описываютъ сущность прелести египетскихъ лицъ. Напр., на одномъ рисункѣ „Экспедиціи французской арміи подъ предводительствомъ Бонопартэ“ (многотомный атласъ), — перенесена живопись съ какой-то стѣны храма: лица (фигурки) — человѣческія, онѣ очень не велики, каждая въ мизинецъ величины, и всѣ, т.-е. такое огромное множество, улыбаются. Улыбается египтянинъ (какъ я разсмотрѣлъ на другихъ большихъ рисункахъ) не губами, а лицомъ: губы чуть-чуть изогнуты въ

улыбку, но она своеобразно стянула и щеки, и лобъ, и вы получаете впечатлѣніе не смѣющагося человѣка, а обрадованнаго или извѣстіемъ, или находкою, или удачею, но вообще какимъ-то благополучіемъ. Сонмъ благополучныхъ лицъ—вотъ впечатлѣніе. Грѣхъ еще не начался, скорби еще нѣтъ, унынія не знаемъ. Улыбка тонкая и нѣжная, нѣсколько таинственная, именно какъ у дѣтей. Дѣти вѣдь еще другого міра, чѣмъ мы, безъ грѣха, т.-е. безъ главной нашей психологіи. Таковы египтяне; въ меньшей степени—греки; почти совсѣмъ этого нѣтъ — у римлянъ. При Адріанѣ у нихъ уже было только декаденство, и вотъ однако отрывокъ изъ этого декадентства (возобновленный культъ Изиды) все еще прекрасенъ, звученъ, цвѣтистъ, душистъ.

Послѣдняя туча разсѣянной бури...

„Не было чувства грѣха“—говоритъ (о грекахъ) Хрисанѳъ. „У нихъ вовсе не было того жестокаго сладострастія, которое у насъ составляетъ почти единственный источникъ всѣхъ и всякихъ грѣховъ“,—описываетъ Достоевскій людей другой планеты,—и въ тонѣ словъ его слышатся почти слезы, слезы скорби о настоящемъ, слезы указанія на будущее. А онъ былъ слишкомъ проницателенъ, чтобы ошибиться; авторъ „Карамазовыхъ“ именно въ темѣ сладострастія былъ слишкомъ компетентенъ, чтобы сказать пустое опредѣленіе. Что же тутъ за тайна, которую онъ хотѣлъ выразить?! „У нихъ рождались дѣти; но эти дѣти были какъ-бы общія и всѣ эти прекрасные, добрые, еще не согрѣшившіе люди составляли одну семью“. Если мы спросимъ, чѣмъ семья и ея существо отличается отъ общества, отъ компаніи, отъ государства (въ ихъ существѣ), отъ всѣхъ видовъ человѣческаго общенія и связанности, то отвѣтимъ: святымъ и чистымъ своимъ духомъ, святою и чистою своею настроенностью. Семья есть самое непорочное на землѣ явленіе; въ отношеніяхъ между ея членами упалъ, умеръ, стертъ грѣхъ. Всѣ—просты. Всѣ не зложелательны. Говорятъ, что думаютъ; дѣлаютъ, что хотятъ; прощаютъ, терпятъ; всегда веселы и всѣ въ союзѣ. Грѣхъ — на периферіи, за границами семьи. Члены семьи въ отношеніи къ внѣшнимъ уже обманываютъ, гнѣваются, хитрятъ. Безгрѣшность среди жителей цѣлой страны („Сонъ смѣшного человѣка“ Достоевскаго) очевидно и осуществима только черезъ одинъ путь: черезъ устраненіе вовсе периферіи съ семьи, т.-е. черезъ раздвиженіе семьи на всю страну, включеніе всей страны въ семью [1]). Мать мнѣ—не одна эта старушка, а всѣ старушки, каждая встрѣченная на дорогѣ; но и дальше, больше: Улиссъ, какъ родную, увидѣлъ старую собаку, которая встрѣтила его послѣ 20 лѣтъ отлучки и, завилявъ хвостомъ, умерла. И она есть

---

[1]) *Одна изъ поразительныхъ тайнъ юдаизма, еврейства, поддерживаемыхъ такими учрежденіями ихъ, какъ абсолютное закрытіе брачныхъ связей съ чужеплеменниками, какъ миква (священное погруженіе въ бассейнъ воды передъ субботою) и проч., заключается въ томъ, что все еврейское племя, на всемъ земномъ шарѣ, имѣетъ родственное сложеніе и психологію только очень разросшейся по одной семьи. Отсюда ихъ эгоизмъ къ внѣшнимъ и необыкновенная теплота другъ къ другу. У европейцевъ всѣ отношенія суть сосѣдскіе, гражданскіе, римскіе, или отношеніе—соучениковъ на партѣ (въ линіи религіозной связи).*

членъ дома, не чужая Улиссу [1]); и такъ—всѣ другъ другу, такъ—вся страна. Гомеръ, старецъ, человѣкъ еще почти „золотого вѣка“, уловилъ эту „собаку“: животное есть непремѣнная принадлежность полнаго дома, и коровки, и лошадки, и овцы—всѣ. Человѣкъ вмѣстѣ съ животными, другъ животнаго — это прежде всего человѣкъ, оставившій гордость. А гордость „Эдемомъ“ исключается. Отсюда невинныя и дружныя человѣку животныя введены, какъ органическое звено, въ „рай“ первыхъ человѣковъ. Но вернемся къ указанію Достоевскаго: „у нихъ не было жестокаго сладострастія“. Сцена его „Сна“ до такой степени полна субъективнаго экстаза, что онъ конечно ничего не вспоминалъ, когда писалъ ее. Между тѣмъ въ „Бытіи“ также сказано, что грѣхъ человѣка, грѣхопаденіе, хотя оно заключалось только въ неповиновеніи Богу, однако сопровождалось страннымъ послѣдствіемъ: что-то моментально произошло въ полѣ и люди закрылись древесными листьями. Началось „жестокое сладострастіе“:

Грѣхъ, смерть, стыдъ—связаны, какъ числитель и знаменатель одной дроби. Измѣняется *знаменатель*—не остается тѣмъ-же и *числитель*, хотя-бы цифра его была *та-же*.

---

[1]) *Поразительно до сихъ поръ чувство животныхъ у магометанъ: они ихъ не трогаютъ, не гоняютъ и не убиваютъ Не смѣютъ (психологически) этого и нехотятъ. Этимъ объясняется безобразіе Константинополя, котораго улицы—что собачій дворъ: но собаки, какъ мнѣ передавали, до того тихи, что черезъ каждую можно безопасно перешагнуть. Это некрасивая форма прелестнаго Венеціанскаго обычая: во всей Венеціи не убиваютъ голубей.*

У грековъ „не было чувства грѣха“ (Хрисанѳъ). Какъ-же они смотрѣли на полъ? Обратно нашему. Какъ мы смотримъ? Какъ на грѣхъ. Грѣхъ и полъ для насъ тожественны, полъ есть первый грѣхъ, источникъ грѣха. Откуда мы это взяли? Еще невинные и въ раю мы были благословлены къ рожденію.

Мысль, что въ родникѣ семьи, въ полѣ, содержится грѣхъ, есть одна изъ непостижимыхъ историческихъ аберрацій; она сейчасъ-же перенесла святость въ смерть, въ гробъ. Какъ только человѣкъ подумалъ, что въ рожденіи—грѣхъ, испугался его, застыдился: сейчасъ-же святость и славу онъ перенесъ въ могилу и за могилу, и поклонился смертному и смерти. Вотъ, гдѣ связь трехъ факторовъ грѣхопаденія: повѣривъ Искусителю и вождю смерти, ео ipso человѣкъ застыдился, осудилъ въ себѣ родники жизни; а осудивъ родники жизни (стыдъ)—причастился смерти, сталъ смертенъ.

* * *

Мы уже подходимъ здѣсь совершенно къ темѣ „Демона“. У Достоевскаго сказано: „Дѣти были общія, невинные люди радовались рожденію ихъ, какъ участниковъ земного своего блаженства“. Чѣмъ болѣе сядетъ за столъ гостей, тѣмъ радостнѣй пиршество. И о смерти они не скорбѣли: но смерть, даже безболѣзненная, есть уходъ, сокрытіе. Гость вышелъ изъ-за стола и ушелъ въ иное мѣсто. Если даже онъ ушелъ въ лучшее мѣсто, это лучшее — для него, а у насъ, за нашимъ пиршествомъ, стоитъ пустой стулъ. Хоть легкая тѣнь скорби останется при видѣ пустого стула. И такъ, смерть все-таки есть скорбь, но рожденіе—„здравствуй, еще человѣкъ, гряди въ міръ!“ Древній теизмъ, да и теизмъ въ видѣніи Достоевскаго есть какъ-бы разлившееся

молоко, пожалуй—какъ-бы разлитіе по всѣмъ нашимъ жиламъ чего-то нѣжнаго, мягкаго, любящаго, безсловеснаго, подымающаго грудь, безъ именъ, безъ статуй, безъ средоточій въ одинъ пунктъ или минуту. Посему первые храмы не имѣли ничего общаго съ нашими: идешь, идешь—поле; не очень много святости; входишь въ лѣсъ — больше святости! Тутъ и птички, и дикая коза, и такая большая куча листочковъ-„божковъ". День—хорошо; сіяетъ солнце, есть святость; но ночь—зажигаются миріады солнцъ, все небо „въ очахъ"—тутъ святость гуще, тутъ слезы подступаютъ къ горлу. Все и вездѣ свято; но нажимъ святости сосредоточивается въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, областяхъ, пространствахъ, временахъ. Но изъ этихъ временъ субъективно для каждаго есть одно особенное и исключительное, по странности, по радости, по глубокимъ благодатнымъ послѣдствіямъ:—это рожденіе, мое или отъ меня. Представить себѣ можно этихъ первыхъ людей въ моментъ влюбленности. Достоевскій и говоритъ: „они всѣ были какъ-бы влюбленные другъ въ друга". Тургеневъ рисуетъ намъ влюбленныхъ, и онъ, старикъ, въ старый фазисъ цивилизаціи рисуетъ ихъ, какъ древніе своихъ полу-боговъ, а мы всѣ, не сговариваясь, называемъ ихъ „героями". Любовь исключаетъ обманъ; вотъ кого не обманетъ женихъ: свою невѣсту. Пожертвуетъ жизнью. Они не лукавствуютъ, не хвастаютъ, не лгутъ, не зложелательствуютъ: назовите мнѣ грѣхъ между ними, и я дамъ на отсѣченіе свою голову. Это—сейчасъ, въ пору старости. „Весь избытокъ молодыхъ силъ уходилъ у нихъ на любовь",—говоритъ Достоевскій. Что-же должны были чувствовать, влюбляясь, ранніе человѣки, и главное, какъ они должны были быть удивлены, поражены этимъ чувствомъ, его феноменомъ, его неразгаданною сущностью?! Но тутъ пусть скажетъ два слова наша наука:

„Мы обозрѣли всѣ явленія органической жизни,—питаніе тканей, ростъ, старость,—и видимъ, что ни къ одному изъ нихъ положительная наука, да и какая бы то ни была гипотеза, *не даетъ ключа*. Но мы ничего еще не сказали о *лолѣ*: всѣ живыя существа, безъ какого-либо исключенія, суть или мужскія, или женскія. Но *что такое лолъ—это наука менѣе знаетъ, чѣмъ что-либо*". Такъ кончаетъ на послѣдней страницѣ Страховъ свою философскую книгу, посвященную проникновеннѣйшему и осторожнѣйшему изслѣдованію органическихъ явленій [1]).

Если въ XIX послѣ Р. Х. вѣкѣ Страховъ не зналъ, то что-же знали за XIX вѣковъ ранѣе Р. Х. египтяне, греки? А если это тайна и вѣковая тайна, то ужъ позвольте, какъ и всякую тайну, разложить ее на „здѣсь" и „*тамъ*", земное и *сверхземное*, обыкновенное и *чудесное*, раціональное и *мистическое*, человѣческое и... *божественное? демоническое?*

Какъ хотите. Если грѣхъ есть рожденіе — демоническое, а если рожденіе свято—божественное. Въ „Трехъ разговорахъ" Соловьевъ, человѣкъ весьма религіозный и до конца дней, написалъ (разговоръ третій): „сила зла царствомъ смерти подтверждалась-бы". И нѣсколько далѣе: „Есть зло индивидуальное (перечисляются его виды), есть зло общественное (опять перечисленіе); есть наконецъ зло физическое въ человѣкѣ,—въ томъ, что низшіе, матеріальные, химическіе и механическіе элементы его

[1]) „Объ основныхъ понятіяхъ психологіи и физіологіи", послѣдняя страница.

тѣла *сопротивляются живой и свѣтлой силѣ, связывающей* ихъ въ прекрасную форму организма; сопротивляются и расторгаютъ эту форму, уничтожая реальную подкладку (т. е. тѣло) всего высшаго (психической дѣятельности). Это есть *крайнее* (его курсивъ) зло, называемое смертью". Такъ предсмертно написалъ Соловьевъ. Онъ былъ благочестивъ. Итакъ: смерть—„крайнее зло", абсолютъ зла. Слѣдовательно одолѣвающее смерть рожденіе есть абсолютъ добра... Кто-же оно? Демонъ?

Лермонтовъ назвалъ „демонъ", а древніе называли „богомъ". Въ томъ бѣломъ, безымянномъ, безъ-фигурномъ теизмѣ, какой вздымалъ ихъ грудь въ „золотомъ снѣ", они и назвали „чудеснымъ", „святымъ", „непостижимымъ" и „страшно могущественнымъ" (о, безпредѣльно!), а наконецъ и волшебнымъ по своимъ дѣйствіямъ необъяснимое для насъ, и ни для кого, чувство любви и феноменъ пола. Его вторую неясную и мистическую половину, сверхъ видной и ясной, они отнесли „туда"... Куда? Въ лѣсъ густой—болѣе, чѣмъ въ поле; въ ночь—болѣе, чѣмъ въ день; куда-нибудь, въ „тайну", въ мѣсто нажима теизма [1]). Но который полъ? Да конечно—два! Вотъ Соловьевъ, такъ благочестиво умершій, по напечатаннымъ воспоминаніямъ его друзей высказывался, что Богъ есть существо женскаго рода („Вѣчная Міровая Женственность", см. въ предисловіи къ 3 изд. его стихотвореній), а по одному воспоминанію г. Энгельгардта по ночамъ онъ иногда запирался и „молился какой-то Розовой тѣни". Я никогда ей не молился, потому что не видалъ; но если Соловьевъ молился, то очевидно, что онъ ее видѣлъ! Не слову-же, не фетишу звуковому онъ молился. Онъ видѣлъ „розовую тѣнь"; по сказаніямъ, по напечатаннымъ словамъ стихотворенія „Три свиданія" онъ видѣлъ ее всего три раза: въ дѣтствѣ, 9-ти лѣтъ, въ Британскомъ музеѣ и въ Египтѣ, причемъ въ послѣдній поѣхалъ по назначенному тамъ свиданію. Что это такое—я не знаю. Но знаю, что евреи передъ каждою субботою и въ каждую хижину ждутъ тоже какую-то золотую гостью, небесную, именуемую „Царица Шабасъ". А евреи довольно религіозный и вмѣстѣ не фантастическій народъ; если еще допустимо, что Соловьевъ фантазировалъ, то евреи вѣрятъ... какъ? Религіозно. Женское начало, прямо видѣніе, образъ, уже фигурно и поименно введено въ религію строжайшаго, суровѣйшаго, вѣчно семинарствующаго народа.

Такъ что-же мы будемъ кричать на „Геру" грековъ, „Изиду" египтянъ, „Астарту" сидонянъ? Да это и есть „розовая тѣнь" Соловьева, „Царица Шабасъ" евреевъ:

> ...Для этого названья нѣтъ,
> Все чувство...

Я не видалъ ни Геры, ни Изиды, ни Шабасъ, ни „розовой тѣни". Но если у меня нѣтъ проказы, то я все-таки знаю, что есть прокаженные, и если не испыталъ „aura" эпилептиковъ, то вѣрю ощущенію „міровой гармоніи", передъ припадкомъ „священной болѣзни", какоеописываетъ Достоевкій. Я—не все. А показаніямъ моихъ братьевъ не могу не вѣрить.

Но я могу читать, и вотъ вижу, что первая строка „Книги Бытія": „борейшись бара Элогимъ", „вначалѣ сотворилъ Богъ" имѣетъ *сказуемое въ единственномъ числѣ*, а *подлежащее* — къ преткновенію всѣхъ ученыхъ—*не* въ единственномъ, а во множественномъ

[1]) Идея священныхъ рощъ; идея храма, у египтянъ, имитировавшаго рощу.

числѣ, (единственное число Елоахъ, аравійское—Аллахъ). Какимъ образомъ это можетъ быть и какъ-же тогда перевести это мѣсто? Да вѣдь, очевидно, не было никакого основанія для Соловьева думать, что къ его исключительному и личному удовольствію есть только „розовая тѣнь“, можетъ быть около нея есть „грозная тѣнь“; и если есть „Царица Шабасъ“, то есть и „Адонай“ — уже въ единственномъ числѣ. Рѣчи-то пророковъ вѣдь всѣ льются въ двухъ тонахъ: страшныхъ угрозъ и нѣжнѣйшаго утѣшенія, какъ-бы одинъ голосъ слышится изъ-за другого, и изъза второго опять выступаетъ первый, сплетясь, какъ два вервія въ одно. Загадкою филологическою разрѣшается загадка метафизическая: „бара Элогимъ“ очевидно и нужно перевести „сотворила Чета“ (мистическая „Двоица“ Пиѳагора). Да и понятно это. Если полъ—тайна, непостижимость (мнѣніе Страхова), имѣетъ свое „здѣсь“ и свое „тамъ“, то какъ здѣсь есть мужское начало и женское, то и „тамъ“, въ структурѣ звѣздъ что-ли, въ строеніи свѣта, въ эфирѣ, въ магнетизмѣ, въ электричествѣ, есть „мужественное“, „храброе“, „воинственное“, „грозное“, „сильное“ и есть „жалостливое“, „нѣжное“, „ласкающее“, „милое“, „сострадательное“. Тогда опять выраженіе Библіи о человѣкѣ: „по образу нашему сотворимъ человѣка, мужчину и женщину сотворимъ его“—понятно-же.

Вотъ мы и подошли совсѣмъ къ темѣ „Демона“. Мы сдѣлали ее уже совершенно понятной, нашей, близкой, родной. Но я скажу болѣе: мы сдѣлали ее научной; просто—научной какъ ариѳметика. „Демонъ“ вовсе не фантазія, а самая реальная „быль“, со мной не бывшая, но вотъ съ Соловьевымъ бывшая, и только съ Лермонтовымъ бывшая въ платьѣ другого покроя, не въ туникѣ, а въ тогѣ, не съ нѣжною улыбкой, а съ грозящимъ пальцемъ.

II.

Древнихъ греческихъ философовъ, до Сократа, историки назвали „физіологами“, хотя они не разсѣкали труповъ и едва-ли что знали изъ нашей науки физіологіи. Такое имя имъ дали по характеру и по темѣ ихъ размышленія. Вотъ такимъ не физіологомъ-*мудрецомъ*, но физіологомъ-*лоэтомъ*, въ древнемъ и особенномъ смыслѣ, былъ Лермонтовъ:

О грезахъ юности томимъ воспоминаньемъ
Съ отрадой тайною и тайнымъ содроганьемъ,
Прекрасное дитя, я на тебя смотрю.
О, еслибъ знало ты, какъ я тебя люблю.
Какъ милы мнѣ твои *улыбки молодыя*
И *быстрые глаза*, и *кудри золотыя*,
И *звонкій голосокъ*...

Это совсѣмъ другой составъ словъ и движеніе души, чѣмъ у Пушкина:

Младенца-ль милаго ласкаю
Уже я думаю: „прости“...

Пушкинъ чувствуетъ младенца, если можно такъ выразиться, идиллически, картинно, Лермонтовъ—физіологически. Послѣднее—гораздо глубже, и слово „съ содраганіемъ“ (смотрю)—тутъ не обмолвка. Это—взглядъ отца, взглядъ—матери, любовь—не скользящая по предмету художественнымъ лучомъ, а падающая на предметъ вертикально, какъ лучъ полуденнаго солнца, пронзающая предметъ, сжигающая предметъ. И такіе вертикальные лучи, негодованія-ли, любви-ли, палящіе, знойные, дѣйствующіе, ударяющіе — вездѣ у Лермонтова; въ противоположность горизонтальнымъ лучамъ, художественно успокоеннымъ, у Пушкина. Отъ этого дѣйствіе ихъ на душу глубоко, быстро, смущающе: безъ всякаго преувеличенія, слезы наверты-

ваются при чтеніи его строкъ, или сердцемъ овладѣваетъ восторгъ, побѣда: „веди насъ, вождь нашъ“, хочется сказать поэту. И его чувство о себѣ, о поэтѣ:

Бывало, мирный звукъ твоихъ могучихъ словъ
Воспламенялъ бойца для битвы.
Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,
Какъ ѳиміамъ въ часы молитвы.
Твой стихъ, какъ Божій духъ, носился надъ
толпой...

Это не преувеличеніе, а правда. Изъ подъ уланскаго мундира всегда у Лермонтова высовывается шкура Немейскаго льва, одѣвающая плеча Геркулеса. Древній онъ поэтъ, старый онъ поэтъ. И сложеніе стиха у него, и думы его, и весь онъ — тысячелѣтняго возраста. Точно онъ былъ и плакалъ при твореніи міра, когда „и сказалъ Богъ—да будетъ свѣтъ, и сталъ вечеръ и стало утро—день первый“. Онъ все это запомнилъ, и вотъ этою давнею любовью, дѣдовскою, родною, лѣшею, „ангельскою“-ли, „демоническою“-ли (какъ хотите, по выбору) полна его поэзія.

„Антропоморфизмъ“ религіи... смѣшно читать въ историческихъ книгахъ издѣвательства надъ этою древнею вѣрой. Какъ будто, имѣя понятіе о себѣ, какъ „образѣ и подобіи Божіемъ“, мы исповѣдуемъ что-нибудь иное. Какова фотографія, таковъ и оригиналъ. Нѣтъ, изъ „антропоморфизма“ не только не нужно, но и невозможно вырваться, и „розовыя тѣни“ (Соловьевъ) въ неизъяснимыхъ глубинахъ неба, какъ и „грозящіе пальцы“ въ нихъ-же — не одна фантазія. У Лермонтова, кромѣ физіологіи, есть романтизмъ природы; или, точнѣе, потому-то его физіологія и есть мистическая, что — она собственно вездѣ разлагается на игру „розовой“ и „грозной тѣни“, „туники“ и „плаща“; вездѣ—тучка и утесъ, вездѣ—тоска разлуки или ожиданіе свиданія, вездѣ—романъ, вездѣ—начало жизни, и небесной и земной, въ сліяніи.

По небу полуночи Ангелъ летѣлъ
. . . . . .
Онъ душу младую въ объятіяхъ несъ
Для міра печали и слезъ...

Вотъ, что видитъ Лермонтовъ за начальнымъ мигомъ человѣческаго существованія, позади перваго дѣтскаго на землѣ вздоха, крика. Это—миѳъ сзади физіологіи, священный миѳъ, въ этомъ и мы ему не откажемъ. Все—антропоморфично въ небѣ, все богообразно—на землѣ. Все—чудище, лѣсъ дріадъ, въ которомъ запутался бѣдный странникъ, человѣкъ.

И звуковъ тѣхъ словъ замѣнить не могли
Ей скучныя пѣсни земли.

Геродотъ, когда въ своихъ странствованіяхъ дошелъ до Вавилона, то жрецы, т. е. пѣвцы и поэты народа показали ему древнѣйшій въ городѣ храмъ, который онъ описываетъ. „Это—четыреугольникъ, каждая сторона котораго имѣетъ двѣ стадіи. Уцѣлѣлъ онъ до моего времени (конецъ „Золотого сна“). Посреди̇нѣ храма стоитъ массивная башня, имѣющая по одной стадіи въ длину и ширину; надъ этой башней поставлена другая, надъ второй третья и такъ дальше до восьмой. Подъемъ на нихъ сдѣланъ снаружи; онъ идетъ кольцомъ вокругъ всѣхъ башенъ. Поднявшись до середины подъема, находишь мѣсто для отдыха со скамейками; восходящіе на башни садятся здѣсь отдохнуть. На послѣдней башнѣ есть большой храмъ, а въ храмѣ стоитъ большое прекрасно убранное ложе и передъ нимъ золотой столъ. Никакого кумира въ храмѣ однако нѣтъ. Провести ночь въ храмѣ никому не дозволяется, за исключеніемъ одной только туземки, которую выбираетъ себѣ божество изъ числа всѣхъ женщинъ. Такъ разсказываютъ

халдеи, жрецы этого божества. „(Первая книга, гл. 181) Ну, и что-же дальше?

Лишь только міръ волшебнымъ словомъ
Завороженный—замолчитъ;
Лишь только вѣтеръ надъ скалою
Увядшей шевельнетъ травою,
И птичка, спрятанная въ ней,
Порхнетъ во мракѣ веселѣй;
И подъ лозою виноградной,
Росу небесъ глотая жадно [1]),
Цвѣтокъ распустится ночной;
Лишь только мѣсяцъ золотой
Изъ-за горы тихонько встанетъ
И на тебя украдкой взглянетъ—
Къ тебѣ я стану прилетать,
Гостить я буду до денницы,
И на шелковыя рѣсницы
Сны—золотые навѣвать.

„Халдеи-же говорятъ“, оканчиваетъ Геродотъ,—„чему, однако, я не вѣрю, будто божество само посѣщаетъ храмъ и почиваетъ на ложѣ; нѣчто подобное такимъ-же способомъ совершается въ египетскихъ Ѳивахъ, по словамъ египтянъ; и тамъ будто-бы ложится спать въ храмъ женщина въ храмѣ Зевса Ѳивскаго, какъ здѣсь—въ храмѣ Зевса—Бела, причемъ ни вавилонянка, ни ѳивянка не имѣютъ, говорятъ, вовсе сношеній съ мужчинами. Подобно этому въ Ликіи, въ Патарахъ, прорицательница,—если только она бываетъ, ибо оракулъ тамъ не постоянный,—запирается по ночамъ въ храмѣ“.

Вотъ общее, и безъ взаимнаго конечно соглашенія — въ Египтѣ, Вавилонѣ, Греціи Азіатской. Очевидно, вездѣ былъ вопросъ: „что Богу понести самаго чудеснаго...“, нѣтъ, иначе, другими словами: „на высоту, ближе къ звѣздамъ, въ восьмой ярусъ, къ первому дню творенія, съ чѣмъ я пойду чудодѣйственнымъ, непостижимымъ, меня радующимъ, меня возвышающимъ въ героя, чистымъ, развязывающимъ узы грѣха?“ И вездѣ инстинктивно отвѣтили: „пойду съ *чудомъ* любви, съ таинственною *магіей влюбленности*, которую никогда-то никто не умѣлъ постичь, и всѣ передъ ней плакали, умилялись на нее, отъ Тургенева до Шекспира.

О, ночь блаженства!
И радости! Подумать страшно мнѣ,
Не грезой-ли ночной я, очарованъ!
Все то, что испыталъ я, слишкомъ нѣжно,
Чтобъ быть дѣйствительнымъ.

Джульета.

Еще два слова
Ромео, милый мой, а тамъ—простимся
Съ тобой совсѣмъ! Когда любовь твоя
Честна и благородна, и коль скоро
Ее ты завершить намѣренъ бракомъ,
Пришли сказать мнѣ завтра съ тѣмъ, кого
Пришлю къ тебѣ сама я, день и часъ,
Который ты назначишь для вѣнчанья.
Себя и все свое съ минуты этой
Отдамъ тебѣ во власть я и пойду
Вслѣдъ за тобой, хотя-бъ на край вселенной..

Конечно — узы грѣха развязаны. Это такая чистота, такая невинность, съ которой куда-же и бѣжать, какъ не въ точку нажима религіознаго чувства, въ „священную рощу“, на восьмую башню—на Ефратѣ, или, какъ поступили Веронскіе несчастливцы—въ падре Лоренцо. Но куда-то вообще въ „алтарь“ или „къ алтарю“ священнаго мѣста. Всемірный инстинктъ, всемірно человѣческій, на чемъ собственно, а не на какихъ-нибудь приказаніяхъ, держится доселѣ, въ своихъ остаткахъ, бракъ, „вѣнчанный“, „коронованный“, съ глазами, обращенными къ небу. Но что-же чувствуетъ Вавилонская, Ѳиванская или Патарская дѣвушка?

Невыразимое смятенье
Въ ея груди; печаль, испугъ,
Восторга пылъ—ничто въ сравненьи!
Всѣ чувства въ ней кипѣли вдругъ.
Душа рвала свои оковы,
Огонь по жиламъ пробѣгалъ,
И этотъ голосъ чудно новый,
Ей мнилось, все еще звучалъ.
. . . . . .

[1]) Совершенно тема и тонъ стихотворенія „Когда волнуется желтѣющая нива“. Но *тамъ* появляющееся среди всего этого названо „Богъ“, *здѣсь*—„демонъ“.

И передъ утромъ сонъ желанный
Глаза усталые смежилъ.
. . . . . .
Но мысль ея онъ возмутилъ
Мечтой пророческой и страшной:
Пришлецъ туманный и нѣмой,
Красой блистая не земной,
Къ ея склонился изголовью;
И взоръ его съ такой любовью,
Такъ грустно на нее смотрѣлъ,
Какъ будто онъ объ ней жалѣлъ.
То не былъ ангелъ-небожитель,
Ея божественный хранитель:
Вѣнецъ изъ радужныхъ лучей
Не украшалъ его кудрей;
То не былъ ада духъ ужасный
Порочный мученикъ—о, нѣтъ!
Онъ былъ похожъ на вечеръ ясный
Ни день, ни ночь, ни мракъ, ни свѣтъ!..

Образъ человѣкообразный—разсѣивается въ природу („ландыши полевые“, „ни день — ни ночь — ни мракъ — ни свѣтъ“), хотя за минуту еще природа встала передъ очами... духомъ, „богомъ“, „небожителемъ“, котораго Лермонтовъ не смѣетъ похвалить, не въ силахъ и порицать. Душа его смущена и встревожена... немножко, какъ и у вавилонской дѣвушки. Вернемся къ древнимъ дѣвушкамъ: къ нимъ сходилъ—„Белъ“ въ ВавилонѢ, „Озирисъ“ въ Ѳивахъ, „Зевсъ“ въ Патарахъ. Что имена? Грудь вздымалась.

Падалъ небесный цвѣтокъ на землю—и дѣвушка ловила его. Жрецы-младенцы не лукавили, говоря, что „никто туда не входилъ“.

* * *

О древнихъ религіяхъ, вотъ гдѢ всходили дѣвушки на вершины башенъ, всѢ ученые разсказываютъ, что въ нихъ поклонялись звѢздамъ. Не будемъ преувеличивать и особенно не будемъ утяжелять понятіе: „поклонялись“; это было поклоненіе воздушное, лѢсное, не угрюмое, не испуганное: это было что-то очень похожее на любовь-же, на безконечное „преклоненіе“ и страхъ оскорбить „поклоняемаго“. Іовъ говоритъ стыдливо и оправдываясь: „Смотря на солнце, какъ оно сіяетъ, и на луну, какъ она плыветъ по небу, *прельстился-ли я въ тайнѣ сердца моего и цѣловали-ли уста моя руку мою*“ (глава 31, ст. 26—27). Намъ этого чувства представить уже нельзя: поцѢлуй воздушный — черезъ билліоны верстъ лунѢ, солнцу! Но тускло, но равнодушно почти, однако именно при влюбленіи и мы какъ-то внимательнѣе смотримъ на звѢзды и на „луну, плывущую въ небѢ“ (Іовъ). Что-то есть между нами, между мною, моею возлюбленною, и звѢздой, небомъ? Что? какъ?—„не вѢмы“, но что-то чувствуемъ. И вавилонянка входила вверхъ. Храмъ былъ страшно высокій; на полъдорогѢ надо было отдыхать; а звѢзды тамъ—огромныя, какъ небесныя сливы, какъ золотой спустившійся съ небесъ виноградъ. До чего это древне, до чего это вѢчно,—это я подумалъ, прочитавъ въ одной попавшейся мнѢ еврейской рукописи, что евреи и до сихъ поръ въ *ново-луніе* выходятъ на дворъ, въ поле, на улицу, и *скачутъ вверхъ, стараясь* („богоугоднѢе“) *выше подпрыгнуть въ направленіи къ лунѢ*“.— Достоевскій въ „СнѢ смѢшного человѢка“ говоритъ о невинныхъ людяхъ: „они не имѢли науки, но имѢли что-то большее нашей науки: они *проницали въ звѢзды* и я видѢлъ, что у нихъ есть какое-то *внутреннее съ ними общеніе, въ этомъ я не ошибаюсь*“! Самое древнее изображеніе Астарты было найдено на глиняномъ (халдейскомъ) цилиндрѢ: простая человѢкообразная фигурка, которая держитъ въ рукахъ (какъ мы восковую свѢчу) трость, къ концу которой прикрѢплена звѢзда. Вотъ, откуда мы и до сихъ поръ „со звѢздою путешествуемъ“; въ католическихъ-же храмахъ ихъ таинственная

„мадонна“, кажется, болѣе космологическая, чѣмъ историческая, тоже всегда или въ окруженіи звѣздъ (вокругъ всего корпуса тѣла), или въ вѣнцѣ изъ звѣздъ, и стоитъ на изогнутомъ серпѣ луны: символы, о которыхъ мы ничего не читаемъ въ смиренномъ евангельскомъ разсказѣ.

На воздушномъ океанѣ
Безъ руля и безъ вѣтрилъ
Тихо плаваютъ въ туманѣ
Хоры дивные свѣтилъ.
Средь полей необозримыхъ
Въ небѣ ходятъ безъ слѣда
Облаковъ неуловимыхъ
Волокнистые стада...

Живое небо, такъ-же прекрасное, какъ и для насъ, но еще кромѣ того живое! Да вѣдь не замѣчаемъ-ли мы, что свѣтъ солнца (звѣзды) и въ самомъ дѣлѣ органическій, а не механическій; это — не свѣтъ какой-то чугунной красной бомбы, глупой, бездумной, безсловесной. Да, оно нѣмо, но фактами говоритъ. Говоритъ бытіемъ и въ бытіи („Сый—такъ будешь ты называть меня“, Исходъ). Говоритъ травкой въ полѣ, листочкомъ на деревѣ. Отъ натопленной печки у насъ голова болитъ, а подъ солнцемъ (при большой даже температурѣ) расцвѣтаемъ, радуемся, скачемъ, почти какъ евреи. Нѣтъ, не ошибалась древность, она болѣе насъ чувствовала,—и Іовъ не напрасно посылалъ украдкою поцѣлуй. „Что-то есть“!— „И ввелъ Духъ меня во внутренній дворъ храма Господня; и вотъ я вижу: у дверей его, между притворомъ и жертвенникомъ стояло до двадцати-пяти мужей. Они стояли къ Востоку лицомъ и поклонялись солнцу, а *къ носу лодносили свѣжія зеленыя вѣтви*“ (Іезекіиль, 7 гл., ст. 16 — 17). Вотъ своеобразные пиѳагорейцы, т. е. предшественники пиѳагорейцевъ, которые могли-бы дать въ Іерусалимѣ Пиѳагору тѣ-же уроки, какіе онъ получитъ въ Египтѣ. „Золотой сонъ человѣчества вездѣ былъ“ (Достоевскій). „Онъ умеръ! онъ умеръ“ („ai linu“), „онъ—воскресъ! онъ—воскресъ“! („jechaveh hadad“)—эту „пѣснь Лину“ Геродотъ слышалъ въ Египтѣ и удивился, что „она поется тамъ такъ-же, какъ и въ Аркадіи“.—„И привелъ меня ко входу во врата дома Господня, которыя къ сѣверу,—и вотъ, тамъ сидятъ женщины, плачущія по Таммузѣ“ (Іезекіиль, 8 гл.). „Золотой сонъ человѣчества вездѣ тотъ-же“. Бл. Іеронимъ, Кирилъ Александрійскій, Прокопій Газскій и Оригенъ согласно говорятъ, что „Таммузъ“ евреевъ и сирійцевъ есть тоже, что „Адонисъ“ у грековъ; а именемъ „Таммузъ“ до сихъ поръ называется у евреевъ одинъ мѣсяцъ въ году, т. е. одинъ мѣсяцъ они называютъ „Адонисъ“, самые правовѣрные до сихъ поръ! Цвѣты Греціи и плоды Сиріи соединяются, касаются. Въ Греціи только все выражено немного грубѣе, ибо осязательнѣе, все уже болѣе приближается въ возможности статуи, изображенія, къ участію мрамора, къ возникновенію искусства. Евреи этого страшились: какъ я стану любить статую, когда долженъ любить живое!“ — вотъ неразгаданный единственный мотивъ ихъ отвращенія, ихъ страха и вражды къ „идолопоклонству“, искусству. Возможно-ли цитированные стихи:

Съ отрадой тайною и тайнымъ содроганіемъ,
Прекрасное дитя, я на тебя смотрю...

возможно-ли проскандировать ихъ куклѣ?! Чудовищно! жестоко! насмѣшка надъ поэзіей и прямо ругательство, надругательство надъ ребенкомъ! Евреи, взявъ камень и бросивъ въ статую (положимъ „Афродиты“) — дали знакъ: „не—*ее*, а—*женщину*“ (жену) т. е. люби. Геологи-же европейскіе чудовищно истолковали это такъ, что евреи черезъ

это выразили „отвращеніе къ поклоненію твари вмѣсто Творца“. Какъ будто не Соломоновъ храмъ былъ увѣшанъ гроздіями винограда, не Аароновъ жезлъ далъ миндальные цвѣты, не на одеждѣ первосвященника сдѣланы были гранатовые яблоки, и не на крышкѣ кіота завѣта стояли „херувимы“, т. е. „отроческія существа“ по изъясненію слова „херувимъ“ въ *Мишнѣ*; а „два“ ихъ было—ибо все „двоится“ по „образу и подобію“ Четы Сотворившей. Но оставимъ этотъ вводный споръ о причинѣ отвращенія іудеевъ къ „статуямъ“— и вернемся къ халдеямъ. Какъ неосязаемы были ночныя волненія вавилонянки. Никто къ ней не приходилъ и она сходила на утро съ вершины башни только взволнованная. Это была дымка мечты, безъ всякаго осуществленія. Греки дали осуществленіе, солгали, написали то, чего не было, выдумали, начали „Миѳъ“ („сказаніе“).

* * *

У Лермонтова „демонъ“ никакъ не названъ. Если-бы его спросили, какъ имя его героя—онъ былъ-бы пораженъ. Имя и фамилія? Но, Боже, это—только *идея*, только *метафизическая истина*, но *въ самомъ дѣлѣ* истина, безъ прикрасъ, *почти научная и вмѣстѣ религіозная*. Вотъ на этой-то правильной чертѣ и не удержались греки, прописавъ паспортъ и „особенныя примѣты“ „богу“, а когда во II вѣкъ до и послѣ Р. Х. стали разсматривать этотъ паспортъ, то конечно и нашли его фальшивымъ, по чему заключили, что „ни Зевса, ни Семелы, ни всѣхъ этихъ сказокъ никогда не было и нѣтъ“ (критика Евгемера, критика отцовъ церкви). „Язычество — выдумка! Оно — пусто! Просто—нуль, гладкая доска, на которой только еще предстоитъ написать религію“. Между тѣмъ при ложномъ паспортѣ неужели не можетъ существовать истиннаго человѣка?!

Въ послѣдній разъ она плясала...
Увы, заутра ожидала
Ее, наслѣдницу Гудала,
Свободы рѣзвое дитя,
Судьба печальная рабыни
. . . . . .
И демонъ видѣлъ... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
Въ себѣ почувствовалъ онъ вдругъ...

Тотъ-же миѳъ, миѳъ грековъ о „Зевсѣ и Семелѣ“, но съ осторожнымъ обхожденіемъ имени. Евреи, чуткіе, точные, не распущенные въ воображеніи, тоже обходятъ имена, *вовсе ихъ не лишутъ* или замѣняютъ не настоящими, замѣняютъ эпитетами, описаніями, *лохвалами*. И у нихъ отъ этого исключенія „паспорта и примѣтъ“ все цѣло до сихъ поръ. Но нѣтъ-ли *сходнаго* и даже *того*-же и у нихъ? Евреи хитрѣе и умнѣе; евреи—осторожнѣе: но *въ предѣлахъ той-же темы*.

* * *

Мы вносимъ трупъ въ храмъ. Можно и это. Мы воскуряемъ передъ нимъ фиміамъ, окружаемъ его свѣчами. Невозможно отрицать, что мы ему немножко поклоняемся, лобзаемъ его „послѣднимъ цѣлованіемъ“ и во всякомъ случаѣ считаемъ святымъ и чистымъ. Гадокъ-ли трупъ?—Фу, что за кощунство: конечно, нѣтъ! скорѣе святъ, „божокъ!!“. А младенецъ? „Вотъ вопросъ, конечно—тоже чистъ“. Но можно-ли передъ младенцемъ, въ люлькѣ, зажечь свѣчи, и положа ладонъ въ курильницу, обходить его вокругъ и пѣть... конечно, не „со святыми упокой“, но другое, обратное, и соотвѣтствующее? „Какая идея, къ чему это“! Но вѣдь и трупу не болѣе нужны, чѣмъ ребенку, свѣчи и фиміамъ? Конечно—все не нужно, но мы выражаемъ идею и свое чувство. „Нѣтъ, невозможно! Передъ

младенцемъ, въ люлькѣ, свѣчи и фиміамъ? Не могу себѣ представить". Но отчего? И неужели въ самомъ дѣлѣ трупъ, тѣло бездыханное, не только не физіологія, но низшее и худшее, и слабѣйшее, чѣмъ она, именно „то крайнее зло, которое мы называемъ смертью" (опредѣленіе Вл. Соловьева)—передъ нами, и мы-же вѣдь жжемъ и фиміамъ, и свѣчи передъ этимъ „крайнимъ зломъ"?—„Это не передъ нимъ, это передъ воспоминаніемъ".—„Зажгите и свѣчи передъ младенцемъ въ символъ ожиданія. Да и неправда, что вы вспоминаете только около трупа: вы именно курите ему фиміамъ, ибо воспоминать могли-бы и запершись въ кабинетѣ". Нѣтъ, это—религія, другая, новая. Но если возможна она и стало можно поклониться „крайнему злу", смерти, то почему нельзя было поклониться и крайнему благу, жизни и жизне-дарянію? Тогда... „боги" и „демоны" перемѣстились взаимно. Что называлось „демономъ"—стало „богомъ", а что было „богомъ"—стало „демономъ". „Древніе не совсѣмъ пустотѣ поклонялись—они поклонялись демонамъ" говорила въ началѣ новой эры другая половина апологетовъ, не остановившаяся на словахъ, что „миѳы—*сказки*, а боговъ—*не было*".

„Демону" поклонился и Вл. Соловьевъ въ „Розовой тѣни", а евреи ему кланяются въ „царицѣ субботѣ"; Лермонтовъ его-же вспомнилъ, не давъ никакого имени. „Не старайтесь: храмъ Сераписа невозможно разрушить; если онъ упадетъ—міръ не устоитъ", говорили жрецы какого-то египетскаго храма, когда стѣны его тряслись подъ таранами римлянъ-христіанъ. Стѣны дрожали, пали, забыты. Но около нихъ росли пальмы. Въ каждомъ ихъ листочкѣ былъ „сераписъ"; а въ пальмѣ, въ рощѣ, въ звѣздѣ, въ римлянинѣ-воинѣ и въ египтянинѣ-жрецѣ былъ Серапись. „Сего нельзя разрушить: если это разрушить—міръ упадетъ".

— Тутъ въ самомъ дѣлѣ есть какая-то истина. Generatio equivoca, „самопроизвольное зарожденіе" — отвергнуто. Цёльнеръ въ отчаяніи сознался, что единственная возможность объяснить органическую жизнь на землѣ заключается въ предположеніи, что когда-нибудь первая живая клѣточка упала на землю съ метеоромъ, т. е. упала изъ живого-же другого міра. Капля за каплей, со звѣзды на звѣзду, но гдѣ-же первое, Кто первый? Такъ, многодумно покачавъ головой, могъ-бы дать свое resumé этимъ мыслямъ Страховъ.

В. Розановъ.

Художественная хроника

КРАСОТА ПЕТЕРБУРГА.

Въ № 9538 „Новаго Времени“ появился „маленькій фельетонъ“ одного изъ эстетовъ этой газеты, скромно скрывающагося подъ иниціалами А и О. Эта замѣтка любопытна въ двоякомъ отношеніи: во-первыхъ, какъ свидѣтельство просыпающагося въ нашемъ обществѣ интереса къ Петербургу (очевидно, это пробужденіе вызвано приближающимся юбилеемъ города), во-вторыхъ, какъ лишнее доказательство замѣчательнаго невѣжества „самой распространенной газеты“ и ея сотрудниковъ въ художественныхъ вопросахъ. Можно поздравить „Новое Время“ съ успѣхами, сдѣланными имъ на пути художественной критики. Дѣйствительно, послѣ добродушнаго и милѣйшаго, но слишкомъ наивнаго г. Кравченки, послѣ разносторонняго, расторопнаго, но слишкомъ грубоватаго г. Сторонняго, г. Суворину необходимо было поручить художественную критику человѣку положительному, спокойному, авторитетному, но, разумѣется, неслишкомъ знающему, дабы не дѣлать диссонанса съ общимъ тономъ и стилемъ уважаемой газеты.

Господинъ А. О. какъ будто внялъ нашимъ мольбамъ о пощадѣ Петербурга и также выступилъ въ защиту красоты Сѣверной Пальмиры. Но отъ такой защиты врядъ-ли поздоровится несчастному городу. Г-нъ А. О. сочинилъ цѣлую теорію окраски зданій, которую онъ и развиваетъ въ означенномъ фельетонѣ. Что говорить, трудно найти городъ, менѣе понимающій красоту окраски, нежели Петербургъ. Людямъ, мало-мальски чуткимъ къ красотѣ, достаточно мозолятъ глаза тѣ дикія краски, въ которыя выкрашены дома и церкви столичнаго города. Въ немъ попадаются изумительныя колористическія комбинаціи, объяснимыя лишь дальтонизмомъ гг. маляровъ или домовладѣльцевъ. Что сказать, напр., о такой комбинаціи красокъ какъ черно-зеленый фонъ и мѣдно-красные прилѣпы (на Казанской ул.), или темно-синій (*настоящая* синька) фонъ, розово-оранжевыя украшенія и сѣрая въ шашку крыша (на Екатерингофскомъ пр.), или еще, темно-синій фонъ и на немъ шеколадные орнаменты (на Екатерининскомъ каналѣ) и т. д. и т. д. Хороши также болѣе однообразныя, но прямо геніальныя по своей мертвящей скукѣ окраски. Можно положительно помѣшаться, живя напротивъ дома, окрашеннаго въ одинъ изъ нашихъ излюбленныхъ колеровъ: темно-шеколадный, просто черный, грязно-голубой или ярко-малиновый!

Однако, быть можетъ, вы думаете, что г. А. О. возстаетъ противъ этихъ изощреній петербургскаго вкуса, вы думаете, пожалуй, что

онъ громитъ только что оконченную нелѣпую окраску „Новой Голландіи“ [1]), обезобразившую этотъ романтическій и поэтичный уголокъ Петербурга? Ничуть! Г-нъ А. О. возстаетъ какъ разъ противъ того, что у насъ есть самаго милаго, самаго характернаго, а попутно защищаетъ и хвалитъ самые яркіе спесименты нашего безобразія.

Исходнымъ пунктомъ г. А. О. беретъ новый домъ Московскаго банка на Невскомъ, украшенный нѣсколько пестрыми, но далеко не кричащими маіоликами [2]), и видитъ въ окраскѣ этого дома доказательство, что у насъ любятъ пустить тонъ „повеселѣе“. Г-нъ А. О., повторяемъ, развиваетъ при этомъ цѣлую теорію окраски зданій и подкрѣпляетъ ее примѣрами „колористическихъ городовъ“ и ссылками на такой эстетическій авторитетъ, какъ Александръ Дюма „пэръ“. Стòитъ подробно разобрать какъ самую теорію, такъ и примѣры почтеннаго фельетониста, дабы правильно классифицировать этотъ продуктъ нашей безпардонной провинціальщины.

Главный его тезисъ заключается въ отрицательномъ заявленіи: „Очень неправильно думать, будто колоритъ долженъ противодѣйствовать освѣщенію и слѣдовательно свѣтлые тона должны преобладать въ сумрачномъ воздухѣ, а темные подъ сильнымъ солнечнымъ освѣщеніемъ. *Наша излюбленная желтая, вообще свѣтлая окраска домовъ рѣшительно портитъ видъ города. Яркія краски требуютъ сильныхъ ударовъ свѣта*“. Очевидно г. А. О., какъ истому петербуржцу (быть можетъ домовладѣльцу), по душѣ вышеупомянутыя шеколадныя, черныя и вообще мрачныя краски, встрѣчающіяся только въ Петербургѣ. Очевидно г. А. О., какъ истому петербуржцу ненавистны краски Москвы и другихъ русскихъ городовъ, такъ изумительно красиво разцвѣченныхъ самыми пестрыми (правда, гармонично подобранными) тонами. „Яркія краски требуютъ сильныхъ ударовъ свѣта. Весь югъ и востокъ хорошо это знаютъ, и потому тамъ преобладаютъ *пестрые*, чистыхъ тоновъ наряды, бѣлыя стѣны домовъ, свѣтлые мраморы“. Отсюда явствуетъ, что господину А. О. неизвѣстны дивные пестрые наряды нашихъ сѣверныхъ губерній, не менѣе пестрые наряды Швеціи и Норвегіи, классическіе пестрые шотландскіе пледы и яркія краски сѣвернаго Китая. Изъ этого также явствуетъ, что г. А. О. никогда не видалъ, даже на картинахъ, видовъ Испаніи, гдѣ почти всѣ зданія построены изъ темносѣраго и бураго камня, который какъ разъ превосходно гармонируетъ съ яркимъ солнцемъ и яркимъ небомъ; не видалъ и чуднаго мрачнаго колорита Генуи, Флоренціи, Сіены, огромнаго большинства итальянскихъ городовъ, а также сѣрыхъ, далеко не яркихъ, но безумно красивыхъ тоновъ, въ которыхъ выдержаны большинство индійскихъ построекъ, не покрытыхъ пестрой поливой изразцовъ. У г. А. О. впрочемъ имѣется рядъ примѣровъ, какъ будто подтверждающихъ его теорію. По его мнѣнію, „въ Голландіи, Англіи, сѣверной Германіи, въ скандинавскихъ странахъ, гдѣ небо часто хмурится и воздухъ насыщенъ влажностью, народные цвѣта держатся темносѣрыхъ, синихъ, вообще теплыхъ тоновъ“. Не настаивая на очевидномъ lapsus calami, приноравливающемъ синій тонъ къ теплымъ, отмѣтимъ свободное и легкомысленное фантазированіе г. А. О., совершенно игнорирующаго, что вся Голландія, Данія, сѣверъ Германіи и часть Англіи выстроены изъ ярко-краснаго кирпича, иногда съ весьма пестрыми крышами, что въ Норвегіи и Швеціи крестьянскіе домики красятся въ ярко-красный и въ ярко-желтый цвѣтъ (и этимъ какъ разъ такъ прекрасно пользуются скандинавскіе живописцы для своихъ въ высшей степени колоритныхъ эффектовъ). Наконецъ эти слова безусловно доказываютъ, что г. А. О. съ удовольствіемъ вымазалъ-бы въ „темно-сѣрый, синій, вообще, теплый тонъ“ весь Кремль, всю Москву, Ярославль, Ростовъ, Суздаль, всю Россію.

Самый очаровательный примѣръ смѣлаго

---

[1]) Самое любопытное и окончательно непростительное въ этой окраскѣ то, что краской замазаны и *каменныя* детали зданія, напр., капители колоннъ!

[2]) Хорошій примѣръ нелѣпаго подражанія безвкусицѣ Берлина (гдѣ дома, кстати сказать, вовсе не выдержаны въ томъ темно-синемъ тонѣ, о которомъ говоритъ А. О.) являютъ собою уродливыя мозаики на „декадентскомъ“ фасадѣ дома на Большой Морской.

писанія г. А. О. представляетъ слѣдующій пассажъ, приводимый нами въ назиданіе читателю in extenso:

„Напрасно думаютъ (?!), будто окраска вещь второстепенная. Напротивъ, для общаго впечатлѣнія она почти также важна, какъ и самая линія (грандіозное открытіе!). Колоритъ въ красотѣ города—то-же, что и въ красотѣ картины. Есть города, удивительные по своему колориту. Какимъ-то инстинктомъ цѣлаго ряда поколѣній, цѣлыхъ вѣковъ исторической жизни вырабатывается своя собственная гармонія красокъ. Кто создалъ, напримѣръ, колоритъ Венеціи, этотъ особый тонъ стараго позеленѣвшаго мрамора, изумительно отражающійся въ зеленоватой водѣ каналовъ".—Спѣшимъ отвѣтить почтенному г. А. О. на озадачившій его вопросъ. Тонъ позеленѣвшаго мрамора, изумительно отражающійся въ водѣ каналовъ, создалъ самъ Господь Богъ и уже во всякомъ случаѣ не такіе эстеты, какъ г. А. О.

„Петербургъ—очень плохой колористъ"—говоритъ г. А. О. и правда-же мало надежды, чтобъ этотъ колоритъ сталъ лучше, если раскраской домовъ будетъ руководить почтенная газета г. Суворина и ея не менѣе почтенные сотрудники. „Онъ (Петербургъ) избралъ какую-то грязно-желтую архитектуру, возмутительно прорѣзываемую бѣлыми бликами. У Петербурга нѣтъ чувства красокъ". У кого его дѣйствительно нѣтъ, такъ это у г. А. О., несмотря на всю его энциклопедическую освѣдомленность. Не шеколадные тоны, не окраска Новой Голландіи, не безобразные (потому что смягченные въ проектѣ согласно академическому рецепту) изразцы, украшающіе наши новыя, яко-бы въ русскомъ стилѣ построенныя церкви, возмущаютъ г. А. О., а возмущаетъ его то, что у насъ есть дѣйствительно Петербургскаго—нашу милую, любимую нашими дѣдами, а нынѣ несправедливо презираемую охру. Г-нъ А. О. очевидно не знаетъ, что въ ненавистный ему „грязно-желтый цвѣтъ съ бѣлыми бликами" въ свое время выкрашенъ былъ превозносимый имъ за его нынѣшнюю окраску Зимній Дворецъ! Очевидно г. А. О. никогда не любовался другимъ шедевромъ Растрелли: Петергофскимъ дворцомъ, такъ удачно окрашеннымъ въ охру съ бѣлыми бликами. Когда-то этотъ дворецъ былъ окрашенъ въ зеленый съ бѣлымъ цвѣтъ, но врядъ-ли ему это было болѣе къ лицу, нежели возмущающая г. А. О. охра, такъ прекрасно гармонирующая съ золотомъ куполовъ, съ зеленью липъ и елей, съ голубоватыми струями фонтановъ, и „такъ изумительно отражающаяся въ водѣ" прудовъ Верхняго сада. А Ораніенбаумскій дворецъ? Хотѣлъ было назвать еще и еще примѣры, но вспомнилъ, что за послѣднее время почти всѣ зданія, отличавшіяся когда-то этой характерной окраской, удивительно подходящей къ нашимъ сѣвернымъ тучамъ, къ нашимъ „бѣлымъ ночамъ" и къ нашимъ двумъ преобладающимъ типамъ архитектуры (rococo и empire)—за послѣднія 5—10 лѣтъ перекрашены, очевидно по настоянію какихъ нибудь А. или О.,—въ шеколадъ, кофе, малину, или просто грязь.

Кульминаціонный пунктъ... апломба достигаетъ г. А. О., касаясь Александринскаго театра. „Вмѣстѣ съ стоящими сзади него казенными зданіями *онъ представляетъ* [1]) *теперь со своими желтыми стѣнами и бѣлыми колоннами нѣчто весьма безвкусное, дѣтски наивное, казенное* въ томъ невыгодномъ смыслѣ, какой получило это слово благодаря такъ называемому аракчеевскому стилю 20-хъ и 30-хъ годовъ. А между тѣмъ архитектура этихъ зданій *вовсе не плоха* въ смыслѣ чистоты и удачнаго соединенія линій. *При самыхъ небольшихъ поправкахъ*" „изъ Александринскаго театра *можно было-бы сдѣлать нѣчто совсѣмъ красивое*". Дай Боже, чтобъ эти строки не воодушевили какого-нибудь архитектора посягнуть на шедевръ Росси и превратить этотъ шедевръ посредствомъ „небольшихъ поправокъ" въ то архитектурное безобразіе, въ которое превращены уже лучшія зданія empire въ Петербургѣ: училище Правовѣдѣнія, Технологическій институтъ, Большой театръ, огромная масса частныхъ домовъ. Знаете-ли вы, г. А. О., что зданіе, о которомъ вы такъ пренебрежительно говорите, будутъ со временемъ изу-

[1]) Курсивъ вездѣ мой. А. Б.

чать, промѣрять точь въ точь такъ-же, какъ это дѣлается съ западными памятниками, пріобрѣвшими отъ времени патентъ на классичность. Замѣтьте себѣ, что, если къ тому времени кто-либо посягнетъ на тотъ прекрасный ensemble, который получился отъ сопоставленія такихъ великолѣпныхъ сооруженій, какъ самый театръ, казенныя зданія позади него, справа—Публичная библіотека, слѣва—павильончики empire Аничковскаго дворца, если кто-либо дерзнетъ сдѣлать „небольшую поправку“ въ этой грандіозной и изящной картинѣ, въ которой каждая деталь и даже возмущающая васъ окраска [1]) продуманы и прочувствованы,—то моральная отвѣтственность за такой вандализмъ отчасти падетъ и на васъ, выступившаго въ „самой распространенной газетѣ“ съ подобнымъ предложеніемъ!

Но довольно о г. А. О. Правда, что г. А. О. не одинъ, это коллективое лицо. Точь въ точь такъ-же, какъ г. А. О., думаютъ и видятъ всѣ наши домовладѣльцы, наша полиція, все городское управленіе, словомъ, почти весь „почтенный“ Петербургъ; противуположнаго-же мнѣнія держится лишь маленькій кланъ презираемыхъ „декадентовъ“, по мнѣнію господъ А. О. или ничего въ искусствѣ не понимающихъ, или обладающихъ извращеннымъ вкусомъ. Правда, это такъ, но все равно нытьемъ, усовѣщеваніемъ, бранью, высмѣиваніемъ, даже мольбами ничего не достигнешь, такъ какъ толщина кожи этихъ господъ препятствуетъ какому либо воздѣйствію на ихъ чувства. У „Міра Искусства“ на этотъ счетъ имѣется уже достаточно долгій опытъ. Поэтому оставимъ въ сторонѣ г. А. О., личнаго и коллективнаго, и въ заключеніе сдѣлаемъ бѣглую ревизію того, что произошло за послѣднее время съ Петербургомъ.

Минусъ за послѣдніе годы огромный. Не останавливаясь на подробностяхъ, отмѣтимъ, во первыхъ, вандализмы, т. е. замѣну хорошихъ старыхъ построекъ—дурными. На углу большой Морской и Почтамтской погибъ очаровательный особнячекъ, въ которомъ когда-то жилъ Карамзинъ, и на мѣстѣ его „взошелъ“ какой-то возмутительный пирогъ самой „гражданской архитектуры“. На Офицерской исчезъ прелестный домикъ empire и на мѣстѣ его выросла нелѣпая кикимора, имѣющая претензію на готику. Исчезли очаровательные дома Александровскаго и Екатерининскаго времени на большой Конюшенной, на Гороховой (у Семеновскаго моста), на Сергіевской, на Фурштадской, на Васильевскомъ островѣ.

Простительно и вполнѣ естественно самое исканіе доходовъ и связанная съ нимъ перестройка домовъ, но непростительно, что дома при этомъ уродуются. Въ большинствѣ случаевъ вполнѣ возможно сохраненіе стараго типа и въ тоже время увеличеніе, надстройка дома. Къ сожалѣнію, наши архитекторы держатся мнѣнія г. А. О. объ аракчеевскомъ стилѣ и предпочитаютъ ему жалкія пародія на deutsche Renaissance, на французскій рококо, на готику (домъ Фаберже) или—о ужасъ!—за послѣднее время на нелѣпо понятый style moderne (домъ, бывшій Половцова, рядомъ съ домомъ кн. Гагарина на большой Морской).

Всего обиднѣе, когда старые дома, отличавшіеся скромными и грандіозными фасадами, только переоблицовываются изъ соображеній ложно понятаго изящества (какъ, напр., милый, истинно барскій домикъ гр. Мордвиновой на улицѣ Глинки). Уходятъ, уходятъ старые домики съ ихъ благородными пропорціями, скромными, но тонкими и изящными украшеніями, съ ихъ барскимъ видомъ, и на ихъ мѣстѣ появляются какіе-то шуты гороховые, навьюченные огромнымъ количествомъ дешевыхъ и пошлыхъ гипсовыхъ орнаментовъ. Какъ все это досадно! Вѣдь отъ той лихорадочной строительной дѣятельности, которая теперь замѣчается въ Петербургѣ, городъ могъ-бы только выиграть. Огромные дома не безусловно уродливы. Нѣ-

[1]) Не временемъ Аракчеева слѣдуетъ назвать петербургское искусство начала XIX в., а временемъ Росси. При Росси какъ самый театръ, такъ и библіотека, и павильоны были выкрашены охрой съ бѣлыми орнаментами и колоннами. Этимъ подчеркивался общій всѣмъ этимъ постройкамъ Росси характеръ.

которыя части Парижа какъ разъ красивы своими шестьюэтажными maisons de rapport. Лондопъ, Нью-Іоркъ, Бостонъ, за послѣднее время Мюнхенъ, а также нашъ Гельсингфорсъ изъ году въ годъ хорошѣютъ, благодаря воздвигающимся въ нихъ колоссальнымъ, но превосходнымъ постройкамъ. Не то въ Петербургѣ. За немногими (до смѣшного немногими) исключеніями этотъ несчастный городъ только уродуется и именно *уродуется*, т. к. только то, что въ немъ стараго, то хорошо. Петербургъ временъ Елизаветы, Екатерины и Александра I былъ красивъ и благороденъ, а то, что теперь въ немъ строятъ—только безобразно, нелѣпо и пошло.

Перечисленіемъ этихъ немногихъ (до смѣшного немногихъ) исключеній мы и кончимъ свою замѣтку. На первомъ мѣстѣ стоитъ прекрасный огромный доходный домъ, построенный на углу Александровскаго и Кронверкскаго проспектовъ, далѣе идутъ: красивый домъ № 9 въ Максимиліановскомъ пер. и довольно изящный фасадъ одного изъ домовъ на Мѣщанской. Благороднымъ своимъ видомъ отличается домъ 1-го страхового общества на Большой Морской и большими достоинствами, за исключеніемъ не удавшагося верха (въ особенности крыши и некрасивой вывѣски надъ ней), обладаетъ домъ Московскаго Банка на Невскомъ, съ котораго началъ свою замѣтку г. А. О. Съ натяжкой можно еще упомянуть приличный фасадъ Реформатской школы на Мойкѣ, нѣсколько юношеское произведеніе архитектора А. Барышникова на Николаевской (домъ Барышникова) и, по крайней мѣрѣ, очень порядочно построенный домъ г. Лемана на Звенигородской... Хотѣлось-бы назвать еще что либо, такъ какъ названыхъ примѣровъ слишкомъ мало даже для „исключеній“, но, къ сожалѣнію, это рѣшительно все, чѣмъ мы можемъ похвастать.

Александръ Бенуа.

ПО ЕВРОПѢ.

Письма о современномъ искусствѣ.

V.

Отчего Мюнхенъ палъ? Отсутствіе потребности въ искусствѣ. Судьба Vereinigte Werkstätte. Отношеніе города къ искусству. Kunstverein. Ленбахъ и Зейдль. Patinage и Galerieton. Молодежь. „Phalanx“, „Simplicissimus“ и „Jugend“.

Годъ тому назадъ въ берлинской газетѣ „Der Tag“ появилась статья, всполошившая весь художественный міръ Мюнхена. Ея содержаніе вылилось цѣликомъ уже въ одномъ ея зловѣщемъ заголовкѣ: „Паденіе Мюнхена, какъ художественнаго города“. Всѣмъ стало ясно, что за спиной ея автора, извѣстнаго Розенгагена, стояли молодые берлинцы съ Либерманомъ во главѣ. Еще пять лѣтъ тому назадъ это было совершенно немыслимо. Въ Берлинѣ тогда и въ голову никому не приходило тягаться съ Мюнхеномъ, первенство котораго, казалось, было внѣ сомнѣній. Съ тѣхъ поръ обстоятельства измѣнились и Берлинъ успѣлъ завести свой собственный Сецессіонъ, оказавшійся несравненно болѣе передовымъ, терпимымъ и свѣжимъ, нежели Сецессіонъ Мюнхена. Этотъ послѣдній съ 96-го года какъ-то застылъ и потомъ медленно пошелъ подъ гору. Главари его, одни за обильные правительственные заказы, другіе за ордена, а иные и за три маленькія буквы, поставленныя передъ ихъ именами: von, — продали себя со всѣмъ своимъ искусствомъ. Незамѣтно исчезъ его первоначальный специфическій оттѣнокъ и онъ превратился въ Glaspalast, только меньшихъ размѣровъ.

Статья Розенгагена была первымъ вызовомъ окрѣпшаго Берлина дряхлѣющему Мюнхену. Она вызвала безконечную газетную полемику между обоими городами, принимавшую временами довольно острый характеръ. Розенгагенъ счелъ нужнымъ печатно повиниться передъ мюнхенцами: die Sache war nicht so gemeint. Однако въ Мюнхенѣ, несмотря на всѣ протесты, поняли, что у нихъ не всё ладно. Стали предлагать всевозможныя мѣры къ поднятію пошатнувшагося престижа, но оказалось уже поздно. Само собою

разумѣется, что причины, способствовавшія нынѣшнему паденію Мюнхена, приходится искать не въ одномъ Сецессіонѣ; кто по долгу живалъ въ Мюнхенѣ, тотъ знаетъ, что и помимо Сецессіона далеко не все обстоитъ здѣсь благополучно.

Прежде всего, какъ это ни покажется страннымъ, искусство въ Мюнхенѣ — явленіе совершенно случайное. Оно вызвано было къ жизни волей, а можетъ быть и капризомъ Людовика I-го. Никакой потребности въ немъ его добродушные граждане никогда не чувствовали, какъ не чувствуютъ и теперь. Мюнхенецъ никакъ не обойдется безъ Hofbräuhaus'a, Löwenbräu, но совершенно равнодушенъ къ тому, есть-ли въ городѣ искусство, или его вовсе нѣтъ. До какой степени онъ къ этому равнодушенъ, можно видѣть на зимнихъ выставкахъ: онѣ всегда пусты и если въ день на нихъ перебываетъ двадцать человѣкъ, то это уже нѣкоторый успѣхъ. Унылѣе зимней или весенней выставки въ Мюнхенѣ трудно себѣ что нибудь представить. Зато на лѣтнихъ выставкахъ всегда полно; но здѣсь вы ни за что не услышите мюнхенскаго говора,—это все или иностранцы, или пріѣзжіе изъ сѣверной Германіи. Есть еще одинъ показатель этого равнодушія: мюнхенецъ упорно не покупаетъ произведеній искусства. Если-бы государство не пріобрѣтало по нѣскольку картинъ въ годъ и не переселился-бы въ Мюнхенъ съ сѣвера графъ Шакъ, то этотъ удивительный городъ не имѣлъ-бы ни общественнаго, ни частнаго собранія произведеній современнаго искусства.

Коллекціонеровъ въ Мюнхенѣ нѣтъ. Единственный человѣкъ, одно время кое-что собиравшій, извѣстный Гиртъ—тоже пріѣзжій съ сѣвера.

Въ Мюнхенѣ, благодаря нѣсколькимъ энергичнымъ сѣверянамъ и главнымъ образомъ *Обристу*, переселившемуся сюда уже лѣтъ десять тому назадъ, возникло общество для поднятія художественной промышленности,— „Vereinigte Werkstätte“. Общество, просуществовавъ съ грѣхомъ пополамъ нѣсколько лѣтъ, доживаетъ теперь свои послѣдніе дни Обристъ, ежегодно въ рядѣ публичныхъ лекцій съ изумительнымъ терпѣніемъ, но совершенно безнадежно взывающій къ эстетическому чутью своихъ согражданъ, говорилъ мнѣ, что за все время своего существованія, „Vereinigte Werkstätte“ не получили въ Мюнхенѣ ни одного заказа и жили исключительно заказами изъ сѣверной Германіи, Италіи, Австріи, даже Румыніи и Болгаріи. И это, несмотря на то, что въ числѣ постоянныхъ работниковъ общества находятся такіе художники, какъ *Риммершмидтъ*, *Бруно Паулъ*, *Панкокъ*, *Отто Экманъ*, *Беренсъ* и др. Ни государство, ни городъ этимъ не интересуются и, кажется, общество скоро переѣдетъ въ Штутгартъ, куда оно получило приглашеніе. Городъ вообще стоитъ совершенно въ сторонѣ отъ искусства и въ этомъ отношеніи сильно отличается отъ Парижа, Берлина, Вѣны и большинства европейскихъ городовъ. Руку подать ему можетъ развѣ одинъ Петербургъ. Что касается государства, то если оно и покупаетъ изъ года въ годъ различныя выставочныя произведенія—художественными назвать ихъ большей частью можно только съ натяжкой. Если вы хотите весело провести время, сходите осенью въ Glaspalast и просмотрите только тѣ произведенія, подъ которыми висятъ билетики съ надписью: angekauft vom Bayerischen Staate. Это позорное клеймо только въ силу непонятной случайности подвѣшивается разъ въ четыре года къ какой-нибудь хорошей вещи. Бёклинъ его очень удачно избѣгалъ, и если-бы не досталась по какому-то наслѣдству Пинакотекѣ знаменитая „Im Spiel der Wellen“, то такъ-бы и не было въ собраніи хорошаго Бёклина.

Къ числу причинъ, мало способствующихъ процвѣтанію здѣсь искусства, надо отнести еще учрежденіе, которое по какому-то недоразумѣнію носитъ названіе Kunstverein. Каждую субботу здѣсь вывѣшивается на одну недѣлю весь тотъ возмутительный товаръ, который производится коллективнымъ мюнхенскимъ Kitschmaler'омъ, съ семидесятыхъ годовъ побѣдоносно смѣнившимъ такого-же коллективнаго дюссельдорфскаго Kitschmaler'а. Другая половина выставочнаго помѣщенія занята акварелями, копіями съ

Мурильо на фарфорѣ и на другихъ принимающихъ краску поверхностяхъ, рисунками, „штудіями“ и композиціями дѣвицъ всѣхъ національностей, окончательно потерявшихъ надежду выйти замужъ и въ отчаяніи пустившихся въ живопись, а также и юношей, мужей и старцевъ, обратившихся къ искусству, какъ къ послѣднему средству существованія. Я сказалъ, что мюнхенцы не посѣщаютъ выставокъ; это не точно: залы счастливаго Kunstverein'а по воскресеньямъ биткомъ набиты публикой. Каждая выставившая дѣвица, по здѣшнему „Malweib“—всегда сумѣетъ привести съ дюжину, другую подругъ и родственниковъ, которые не прочь посмотрѣть, какъ она выставила.

Я сказалъ еще, что мюнхенцы не нуждаются въ искусствѣ и не имѣютъ дурной привычки пріобрѣтать картинъ. Это тоже не совсѣмъ точно: въ Kunstverein'ѣ по воскресеньямъ покупается съ десятокъ различныхъ вещей, по сравнительно недорогой цѣнѣ въ одну, полторы и даже иногда въ двѣ марки. Это все-же дешевле олеграфіи „und doch ist es eine Handarbeit“.

Понятно, что существованіе въ городѣ учрежденія такого сорта не слишкомъ содѣйствуетъ развитію въ жителяхъ эстетическаго вкуса.

То обстоятельство, что дрянное искусство держитъ массу въ косности—давнымъ давно извѣстно и это въ порядкѣ вещей. Но въ Мюнхенѣ можно наблюдать въ послѣднее время явленіе, которое на первый взглядъ какъ будто не вяжется съ здравымъ смысломъ: вліяніе Kitschmaler'овъ—совсѣмъ невинно въ сравненіе съ безусловно пагубнымъ, развращающимъ вліяніемъ лучшихъ художниковъ Мюнхена—*Ленбаха* и архитектора *Габріеля Зейдля*. Эти два сильныхъ артиста, именно потому, что они такъ сильны, давятъ почти все свѣжее и молодое, что появляется въ Мюнхенѣ. И Ленбахъ, и Зейдль—типичные „патинисты“, архаики, старьевщики въ искусствѣ. Въ этомъ нѣтъ ничего дурного и на почвѣ ренессанса оба мастера создали много настоящихъ шедевровъ, одинъ въ портретѣ, другой въ архитектурѣ. Но оба они возвели патинажъ, поддѣлываніе старины, въ принципъ. Ленбахъ изо всѣхъ силъ старается поддѣлаться подъ венеціанца, чернитъ свой холстъ, добивается путемъ искусственно вызванныхъ трещинъ типичнаго ton doré, Gallepieton'а. Зейдль, въ своемъ Künstlerhaus'ѣ, богатомъ очаровательными деталями особаго чисто Зейдлевскаго пошиба, далъ волю этой страсти къ патинажу: здѣсь все гипсъ, но этотъ гипсъ съ изумительнымъ мастерствомъ затертъ подъ позеленѣвшую бронзу, подъ ржавое желѣзо, подъ тускнѣющее отъ старины золото и т. д. безъ конца. Оба они органически не переваривaютъ новаго искусства и стараются его давить гдѣ только можно. Они успѣли наложить желѣзную руку на мюнхенскую молодежь. Пройдитесь по мюнхенскимъ рисовальнымъ школамъ и вы увидите, какая масса юношей, иногда не безъ дарованія, теряетъ дорогое время на то, чтобы поддѣлать штрихъ Ленбаха, или его коричневый тонъ. Многіе это дѣлаютъ искренно, нисколько не думая при этомъ о Ленбахѣ,—до того принципъ патинажа успѣлъ уже войти въ кровь и плоть этихъ людей. Или пройдитесь по Сецессіону и Glaspalast'у и вы увидите, что дѣйствительно огромное большинство выставленныхъ здѣсь вещей залито какимъ-то коричневатымъ золотомъ. Любопытно, что даже появившаяся въ послѣдніе годы группа молодыхъ пленеристовъ, ищущая свѣта и питающая сильное пристрастье къ синимъ и фіолетовымъ краскамъ, никакъ не можетъ отрѣшиться отъ этой коричневости и черноты. Я зналъ много талантливыхъ юношей въ Мюнхенѣ, которые отождествляли съ этой чернотой такія вещи какъ „благородство тона“, „аристократизмъ“, „красота“ и „grand art“. Все свѣтлое имъ казалось вульгарнымъ. Я глубоко убѣжденъ, что самъ *Штукъ* былъ-бы совершенно инымъ, если-бы родился не въ Баваріи. Его вліяніе загубило десятки талантливыхъ людей и сколько ихъ еще обречено ему въ жертву.

Штукъ, тотъ самый задорный Штукъ, отъ котораго съ такой увѣренностью ожидали въ 80-хъ годахъ великихъ новыхъ словъ,—те-

перь самый нетерпѣливый членъ Сецессіона, его главный рутинеръ.

Въ прошломъ году основалось здѣсь новое общество „Phalanx“, задавшееся цѣлью устраивать выставки, при чемъ каждую выставку предполагалось посвящать одному художнику. На приглашеніе комитета откликнулось много интересныхъ художниковъ, между прочимъ сецессіонистъ *Дилль*. Его товарищи, по настоянію Штука, поставили ему альтернативу: или выставлять только въ Сецессіонѣ, или выходить изъ его членовъ. Штукъ провелъ наконецъ въ собраніи членовъ новый параграфъ, запрещающій членамъ Сецессіона принимать участіе на какой-либо другой выставкѣ Мюнхена. Мало того, извѣстному издателю Кнорру, поддерживавшему матеріально новое общество, комитетъ Сецессіона далъ знать, что если онъ будетъ поддерживать „Phalanx“, то его придется исключить изъ числа почетныхъ членовъ Сецессіона. Въ этомъ-же родѣ дѣйствовали всѣ группы Glaspalast'a.

Мнѣ удалось видѣть только одну выставку „Phalanx“, очень, правда, неудачную: нѣсколько плохихъ этюдовъ и набросковъ довольно бездарнаго *Трюбнера*, изъ котораго въ Берлинѣ хотятъ сдѣлать втораго Лейбля и отвратительную коллекцію картинъ ничтожнѣйшаго берлинца *Коринта*, по какому-то недоразумѣнію играющаго въ Берлинѣ большую роль. Послѣ этой выставки здѣсь ожидаются произведенія *Галлэна*, кромѣ того намѣчено еще нѣсколько хорошихъ мастеровъ. Надо еще удивляться энергіи и терпѣнью маленькой группы художниковъ, двинувшихся этой „фалангой“ на страшнаго, не брезгающаго никакими средствами врага. Изъ числа этихъ художниковъ есть двое русскихъ: Кандинскій, избранный недавно президентомъ, и Зальцманъ.

Совершенно особнякомъ держитъ себя группа талантливыхъ рисовальщиковъ знаменитаго Simplicissimus'a, лучшаго художественнаго листка Европы. Имѣя въ своемъ распоряженіи изданіе, эти художники не связаны никакими выставками и въ нихъ совершенно не нуждаются. Между тѣмъ отдѣльные рисунки такихъ блестящихъ мастеровъ какъ *Тени* (Thöny), *Вильке*, *Пауль*, *Шульцъ* и въ особенности *Гейне* въ художественномъ отношеніи стоятъ нерѣдко всего того хлама, которымъ заполняются изъ года въ годъ громадные залы Glaspalast'a, а пожалуй и Сецессіона.

Къ нимъ надо отнести еще *Дица*, работающаго въ другомъ мюнхенскомъ изданіи „Jugend“ и пожалуй *Янка*. Остальные рисовальщики этого журнала,—*Георги*, *Эйхлеръ*, *Эрлеръ*, *Фельдбауеръ* и др. соединились въ особое общество, „Scholle“, о которомъ мнѣ уже приходилось не разъ говорить.

Если-бы не эти рисовальщики, сплотившіеся вокругъ двухъ журналовъ, то можно было-бы сказать, что Францъ Штукъ былъ послѣднимъ прощальнымъ словомъ, сказаннымъ Мюнхеномъ. Что самъ Штукъ свое послѣднее слово давно уже сказалъ, въ этомъ, кажется, уже никто въ Мюнхенѣ теперь не сомнѣвается.

Я долго жилъ въ Мюнхенѣ, полюбилъ его, вынесъ отсюда милѣйшія воспоминанія и мнѣ грустно думать, что этотъ прелестный городокъ, съ очаровательными окрестностями, съ когда-то бодрой художественной жизнью, можетъ быть, постигнетъ участь забытаго всѣми Дюссельдорфа. Неужели онъ близится къ ней?

Мюнхенъ. *Игорь Грабарь.*

СУЗДАЛЬСКІЯ ТРАДИЦІИ.

Послѣдній съѣздъ благочинныхъ московской епархіи открываетъ поразительныя вещи въ области русскаго религіознаго искусства.

На съѣздѣ поднятъ былъ вопросъ объ иконописной школѣ, находящейся въ Троицко-Сергіевой лаврѣ, близъ Москвы.

Оказывается, что эта, состоящая подъ покровительствомъ почитателей обители, духовная академія художествъ до сихъ поръ замѣняла пріютъ-богадѣльню для горькихъ неудачниковъ духовнаго сословія.

Въ иконописную школу лавры „до сихъ поръ“ поступали дѣти духовенства, мало

успѣвающія въ учебныхъ заведеніяхъ, получая такимъ образомъ возможность имѣть самостоятельный заработокъ.

Не будемъ входить въ вопросъ, всегда-ли малоуспѣвающіе, съ оффиціальной точки зрѣнія, ученики суть и малоспособные. Для насъ въ данномъ случаѣ важенъ и выразителенъ общій принципъ.

А принципъ этотъ гласитъ: не хочешь или не можешь учиться, такъ ступай въ художники; нуженъ-же и тебѣ „заработокъ“!

Въ такихъ-же случаяхъ и столь-же превратно дѣти свѣтскихъ сословій идутъ, если не въ юнкера, такъ въ актеры и дѣлаютъ изъ нашей сцены полудикую сцену, по выраженію Майкова.

При экономическомъ взглядѣ на искусство неудивительно нисколько, почему въ нашемъ иконописаніи дѣйствуетъ больше маляровъ, чѣмъ мастеровъ, почему и дѣйствительно мастерскія созданія старой кисти современные реставраторы обезображиваютъ злодѣйски, безъ пониманія, безъ вкуса, безъ чувства художественной мѣры и красоты.

Мы собираемъ, что посѣяли. Среди больныхъ плевеловъ не выколосится ни одного здороваго колоса.

Мало того, Троицкая своеобразная академія такъ слабо преслѣдовала собственно художественныя задачи, что обильнѣйшій процентъ учениковъ ея становился на клиросъ, а не за мольбертъ. Званіе художника сводилось въ лаврской практикѣ къ званію псал мопѣвца.

Съѣздъ московскихъ благочинныхъ сознался, наконецъ, что дѣло неладно. Онъ высказался за передачу отнынѣ школы исключительно въ вѣдѣніе лавры, съ единственной задачей подготовлять хорошихъ иконописцевъ.

Хорошо, что иконописная школа перестанетъ быть исправительной колоніей для лѣнтяевъ и тупицъ. Но дурно, если благочестивые иноки внесутъ въ школу уроки аскетизма и односторонняго богомыслія, а не широкаго пониманія Божьей красоты.

Для того, чтобы Свято-Троицкая иконописная школа воспрянула къ жизни и плодотворной дѣятельности, необходимо поставить ее подъ непосредственное наблюденіе художественно-образованныхъ знатоковъ дѣла.

Если таковые найдутся въ самой лаврѣ—отлично.

Д. Шестаковъ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА ВЪ МУЗЕѢ ДРЕВНОСТЕЙ И ИСКУССТВЪ ВЪ КІЕВѢ.

(Отвѣтъ читателямъ „Міра Искусства“).

На обращенные ко мнѣ запросы относительно свѣдѣній, сообщенныхъ г. Ст. Яремичемъ въ №№ 5—6 „Міръ Искусства“, объ художественной выставкѣ въ Кіевѣ, считаю необходимымъ представить нижеслѣдующія разъясненія:

1) Находившіяся на выставкѣ музея рѣзныя, барочныя статуи, изображавшія Богоматерь, святыхъ, ангеловъ и пр., принадлежатъ не музею, а частному лицу. Означенныя статуи составляли убранство одного польскаго костела въ юго-западномъ краѣ и представляютъ плохія копіи съ итальянскихъ образцовъ XVIII в.; мѣстной-ли онѣ работы, или привозныя, и откуда, неизвѣстно; во всякомъ случаѣ эти статуи не оригинальны, крайне грубой работы и не представляютъ ни художественнаго, ни историческаго интереса.

2) Портреты изъ Вишневецкаго замка, переданные музею Кіевской Городской Думой, представляютъ, большею частью, не оригиналы, а плохія старыя копіи; болѣе десятка лѣтъ эти портреты хранились на чердакахъ и засимъ поступили въ музей въ отчаянномъ видѣ. Реставрація портретовъ и картинъ изъ Вишневецкаго замка необходима, но требуетъ значительныхъ затратъ, которыхъ музей произвести нынѣ не можетъ;—въ ожиданіи этого администрація музея распорядилась пока исправить сломанные подрамки, подклеить порванныя и покоробившіяся полотна и фиксировать, насколько возможно, осыпавшіяся краски.

3) Ретушированныхъ портретовъ, работы И. Н. Крамского, о коихъ сообщаетъ г. Яремичъ, на выставкѣ музея не было ни одного. Находились на выставкѣ и имѣются понынѣ въ музеѣ слѣдующія работы Крамского: 1) портретъ гр. Муравьева-Амурскаго, исполненный тушью, 2) два этюда мужскихъ головъ, и 3) этюды великорусскихъ типовъ, писанные масляными красками (см. каталогъ выставки № 10, 64 и 65). Всѣ эти произведенія отличной сохранности и не тронуты реставраціей.

4) *„Бездарныя пародіи художника Котарбинскаго на Макарта“*, усмотрѣнныя на выставкѣ музея г. Яремичемъ, въ дѣйствительности представляютъ не картины Котарбинскаго, а извѣстныя картины Ганса Макарта, изданныя въ его каталогѣ (Wien, 1885 г.) и пріобрѣтенныя на посмертномъ аукціонѣ художника,—эти картины слѣдующія: „Brunhilde verkundet Siegfried den Tod“ (№ 15), „Loskaufung Frega's“ (№ 19) и „Das Liebesgeheimniss“ (№ 25). Изъ произведеній-же самого В. А. Котарбинскаго на выставкѣ находился всего одинъ эскизъ плафона, который, кажется, не могъ быть принятъ за работу Макарта (см. каталогъ выставки № 8).

5) Неправильно также сообщеніе г. Яремича и о томъ, что на выставкѣ въ музеѣ *„огромные щиты съ рисунками двухъ Верещагиныхъ были смѣшаны съ дѣтской наивностью подъ общимъ именемъ“* и что тутъ (т. е. на щитахъ) находились *„въ трогательномъ единствѣ эскизы Верещагина-иконописца* („Изведеніе ап. Петра изъ темницы“, „Крещеніе кіевлянъ“ и др.) *смѣстѣ съ ташкентскими и кавказскими этюдами Верещагина-этнографа“*. Объясняя настоящее сужденіе г. Яремича только его незнакомствомъ съ произведеніями обоихъ Верещагиныхъ, мы утверждаемъ, что всѣ этюды, выставленные на щитахъ музея, въ томъ числѣ и перечисленные г. Яремичемъ, принадлежали одному художнику, баталисту и этнографу В. В. Верещагину, и что между этюдами не было ни единаго рисунка иконописца Верещагина. Выставка въ музеѣ этюдовъ нашего знаменитаго художника В. В. Верещагина обнимала всѣ періоды его художественнаго развитія, начиная отъ времени его пребыванія въ Академіи Художествъ, когда онъ рисовалъ композиціи на заданныя темы изъ священной исторіи и кончая послѣдними годами его творчества, когда онъ писалъ этюды для картинъ войны 1812 года. Добавимъ къ этому, для убѣжденія г. Яремича, что всѣ выставленные въ музеѣ этюды были пріобрѣтены отъ В. В. Верещагина непосредственно.

Ограничиваясь изложенными объясненіями относительно художественной выставки въ Кіевскомъ музеѣ, добавимъ, что обличенія г. Яремичемъ нашей *„некультурности“* нашего *„отношенія къ искусству, какъ спорту“*, нашего *„тщеславія“*, и наконецъ, нашего *„непониманія искусства“*,—слѣдствіемъ чего и произошли усмотрѣнныя имъ упущенія на выставкѣ музея,—по мнѣнію нашему, сдѣланы г. Ст. Яремичемъ исключительно въ интересахъ правильной постановки дѣла въ Кіевскомъ музеѣ, и что съ этой стороны они заслуживаютъ вниманія лицъ и учрежденій, довѣрившихъ намъ попеченіе объ Кіевскомъ музеѣ.

Предсѣдатель Правленія Кіевскаго Общества Древностей и Искусствъ *Ханенко.*

ОТВѢТЪ Г. ХАНЕНКО.

Заявленіе г. Ханенко о непригодности для музея статуй, составлявшихъ „убранство одного польскаго костела въ юго-западномъ краѣ“, крайне характерно и вполнѣ подтверждаетъ справедливость высказаннаго мною въ замѣткѣ, по поводу Кіевской выставки, о печальномъ состояніи художественнаго отдѣла въ музеѣ древностей и искусствъ. Въ томъ, что статуи эти *мѣстной* работы не можетъ быть никакого сомнѣнія. Такого рода произведенія искусства были въ большомъ распространеніи не только среди католиковъ, но также и среди православныхъ. Немногочисленные остатки этого, нынѣ почти исчезнувшаго, искусства еще и до сихъ поръ встрѣчаются въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Малороссіи. Могу указать для примѣра на статуи святителей въ Почаевской лаврѣ

рѣзныхъ ангеловъ въ Успенской церкви мѣстечка Ични (Черниговской губ.) и апостоловъ въ Роменскомъ соборѣ. Замѣчаніе г. Ханенко о неоригинальности и крайней грубости рѣзныхъ изображеній является, къ сожалѣнію, отголоскомъ ходячихъ мнѣній объ общей незначительности церковнаго искусства въ южной Руси XVII и XVIII ст. Правда, что народное искусство, носящее въ своихъ формахъ почти всегда слѣды нѣкоторой ремесленной угловатости, не укладывается въ рамки ходячихъ эстетическихъ понятій. Но тѣмъ не менѣе памятникамъ народнаго искусства должно быть отводимо самое видное мѣсто въ музеѣ, претендующемъ на наименованіе областного, потому что роль музея подобнаго типа вовсе *не эстетическая*, а, наоборотъ, исключительно *консервативная*. Въ музеѣ должно быть собираемо все то, что *обречено на погибель*, независимо отъ того, будетъ-ли это тонкое произведеніе искусства или-же грубое подобіе его. Поэтому эстетическія соображенія могутъ только вредить музейному дѣлу, а никакъ не способствовать его процвѣтанію. Какъ на образецъ истиннаго пониманія задачъ музейнаго дѣла можно указать на музей Церковно-Археологическаго Общества при Кіевской духовной академіи. Здѣсь каждому предмету дано соотвѣтствующее мѣсто—статуя изъ „польскаго католическаго костела“ находится рядомъ съ иконографическими памятниками православнаго храма, произведеніе Боровиковскаго—на ряду съ копіей мѣстнаго труженика съ стараго мастера. Только такимъ путемъ, путемъ научнаго безпристрастія и можно дать конкретное понятіе о состояніи уровня народнаго творчества, о степени его самобытности, а также зависимости его отъ посторонннихъ вліяній. Возвращаясь къ выставленнымъ въ музеѣ для продажи статуямъ, еще разъ позволяю себѣ выразить сожалѣніе, что эти памятники *мѣстнаго* искусства не пріобрѣтены музеемъ, тѣмъ болѣе, что въ декоративномъ отношеніи онѣ во всякомъ случаѣ неизмѣримо живописнѣе и интереснѣе дѣйствительно безобразныхъ, грязныхъ гипсовыхъ Аполлоновъ и Антиноевъ съ отбитыми носами („гипсы“ изъ упраздненной рисовальной школы), которые украшаютъ балюстраду главной внутренней лѣстницы музея.

„Эстетическая“ предвзятость сквозитъ также и въ оцѣнкѣ г-мъ Ханенко портретовъ Вишневецкаго замка. Эти „плохія старыя копіи“ ничто иное, какъ фамильные портреты знаменитаго въ исторіи Руси и Польши рода князей Вишневецкихъ. И уже, хотя-бы по одному тому, что среди портретовъ имѣется превосходное современное изображеніе Дмитрія Самозванца, слѣдовало-бы отнестись къ этой серіи памятниковъ съ большимъ вниманіемъ и осторожностью. Во всякомъ случаѣ гораздо было-бы желательнѣе, что-бы „порванныя и покоробившіяся полотна“ покоились до поры до времени на чердакахъ, нежели видѣть ихъ обезображенными музейной реставраціей.

Эпитетъ „ретушированныхъ“ приложенъ мною къ произведеніямъ Крамского, какъ выражающій вполнѣ ремесленно-фотографическую манеру этого художника. Нужно большое желаніе, во чтобы то ни стало, приписать мнѣ несуществующіе промахи, чтобы вывести отсюда заключеніе, будто я увѣряю, что произведенія Крамского, находившіяся на выставкѣ, испорчены реставраціей. Не менѣе страннымъ мнѣ кажется утвержденіе, будто я приписываю картины Макарта г. Котарбинскому. Присутствіе на выставкѣ произведеній Макарта (къ слову сказать, не однажды уже фигурировавшихъ на кіевскихъ выставкахъ) дало мнѣ лишь большее нравственное право назвать *произведенія*—плафонъ и *Цыганскій таборъ* (послѣднее изъ вещей, поступившихъ на выставку изъ Кіевской рисовальной школы)—г. Котарбинскаго пародіями на Макарта, какъ это и есть на самомъ дѣлѣ.

Единственно, въ чемъ я дѣйствительно допустилъ ошибку, такъ это въ томъ, что приписалъ Верещагину-иконописцу рисунки на религіозныя темы, принадлежащіе, какъ утверждаетъ г. Ханенко, Верещагину-этнографу. Впрочемъ, въ этомъ я особой бѣды не вижу, такъ какъ, благодаря моей ошибкѣ, обнаружены до сихъ поръ ни кѣмъ не отмѣченныя, не дюжинныя иконописныя способ-

ности знаменитаго баталиста, сближающія его съ Верещагинымъ-иконописцемъ.

Ст. Яремичъ.

РУССКІЙ ЭСТЕТИКЪ ВЪ ПАРИЖѢ.

У Чехова есть разсказъ, въ которомъ выведенъ, кажется, учитель географіи, „всегда говорящій только то, что всѣ давно знаютъ“. Такихъ „учителей географіи“ у насъ много, а еще больше имѣется у насъ публицистовъ, которые всю свою долгую жизнь только и говорятъ и пишутъ то, что всѣ, кромѣ развѣ ихъ самихъ, прекрасно знаютъ и противъ чего никто никогда не споритъ. Казалось-бы, ничто не можетъ быть скучнѣе и ненужнѣе подобной публицистики, а между тѣмъ, и это — фактъ неоспоримый, большинство нашихъ толстыхъ и тонкихъ журналовъ только и занимаются пережевываніемъ старыхъ научныхъ и эстетико-критическихъ отбросовъ.— Объясняется-ли это требованіями читателей, недовѣрчиво относящихся къ проявленію какой-либо новизны со стороны ихъ старыхъ излюбленныхъ поставщиковъ научно-публицистической ветоши? Очень можетъ быть, что читатель, одолѣваемый зѣвотой при безпрерывномъ изъ года въ годъ глотаніи этой литературной жвачки, все-же благодаритъ судьбу за то, что господамъ Михайловскимъ и Меньшиковымъ предусмотрительной природой отказано въ пониманіи любой мысли съ признаками новизны и оригинальности. Онъ знаетъ по опыту, что хорошаго ничего-бы не вышло, если-бы эти господа вдругъ взялись за толкованіе идей менѣе отживишихъ, чѣмъ они сами.

Къ числу такихъ публицистовъ, вѣчно и неукоснительно повторяющихъ только то, что всякій уже давно знаетъ, принадлежитъ и милѣйшій Л. Е. Оболенскій, авторъ лежащей предо мною книжки „Научныя основы красоты и искусства“. Книжка эта составлена изъ лекцій, читанныхъ г. Оболенскимъ въ парижской Ecole des hautes études sociales.

Признаюсь, я никогда-бы не повѣрилъ въ реальное существованіе такого высшаго учи-лища, въ которомъ почтеннѣйшій Л. Е. могъ бы выступить лекторомъ по искусству, если-бы мнѣ, весною нынѣшняго года, лично не довелось въ этомъ убѣдиться. Собственными глазами зрѣлъ я маститаго старца, обросшаго мхомъ чужой премудрости, возсѣдающимъ за кафедрой и собственными ушами слышалъ я его длинныя и усыпительныя рѣчи о томъ, что всякій давно знаетъ и что никого уже болѣе не интересуетъ.

Согласно этому основному положенію, лекція г. Оболенскаго была сплошь составлена изъ безпощаднѣйшихъ труизмовъ и такихъ неопровержимыхъ истинъ по элементарной физіологіи, которыя никого не удивляли уже во времена патріарха Ноя. Наивно-трогательныя, но затрепанныя, какъ ковры въ присутственныхъ мѣстахъ, этико-эстетическія тирады смѣнялись пріятными банальностями о „красотѣ“, „эволюціи“ и „эмоціяхъ“, причемъ вся лекція была насквозь прошпигована цитатами, почерпнутыми изъ сочиненій легіона авторитетовъ, начиная съ Платона, Спенсера, Ломброзо и кончая, кажется, Мантегацціей, Сигмой и О. К. Нотовичемъ. Въ одномъ, впрочемъ, лектору слѣдуетъ отдать справедливость: говорилъ онъ свои банальности съ глубокимъ чувствомъ, изрекалъ общія мѣста съ дрожью въ голосѣ и со слезами на глазахъ провозглашалъ свои труизмы.

Лекція произвела потрясающее впечатлѣніе на аудиторію, состоявшую изъ консьержа и его семьи, къ сожалѣнію, не вполнѣ оцѣнившихъ краснорѣчіе лектора, по незнанію русскаго языка, изъ трехъ психопатическихъ старыхъ дѣвственницъ, прерывавшихъ лектора подбодряющими восклицаніями: „душка Оболенскій!“, одного анемичнаго юноши, ревностно записывавшаго въ тетрадку каждое прошамканное ему въ назиданіе слово, и нѣсколькихъ случайныхъ посѣтителей, очевидно загнанныхъ на лекцію неистово хлеставшимъ на улицѣ дождемъ.

Такъ состоялась въ городѣ Парижѣ первая знаменательная лекція Л. Е. Оболенскаго „о научныхъ основахъ красоты“. Что касается остальныхъ объявленныхъ имъ чтеній

то успѣхъ ихъ, какъ мнѣ это передалъ самъ лекторъ, превзошелъ всѣ его ожиданія.

Теперь, просматривая новый эстетико-научный трудъ почтеннаго ученаго публициста, я долженъ сознаться, что лекціи его, собранныя воедино и украшенныя криптографическими начертаніями разныхъ физіологическихъ ужасовъ, вродѣ схематическаго изображенія кровообращенія рыбъ (?), утратили для меня значительную долю своей привлекательной непосредственности и я съ сожалѣніемъ вспоминаю о дождливомъ утрѣ въ маленькой аулѣ на Сорбонской улицѣ, гдѣ такъ вкрадчиво и, вмѣстѣ съ тѣмъ, столь убѣдительно раздавался симпатичный старческій голосъ, вдохновенно провозглашавшій отжившія сентенціи о „красотѣ“ и неоспоримые труизмы объ „искусствѣ“.

Силэнъ.

КНИГИ.

С. С. Вермель. *Исаакъ Ильичъ Левитанъ и его творчество. С.П.Б. 1902 г. Доходъ съ изданія поступитъ на учрежденіе преміи имени Левитана.*

Неинтересная брошюра г-на Вермеля, перепечатанная изъ журнала „Восходъ“, посвящена главнымъ образомъ патетическимъ и безсодержательнымъ „описаніямъ“ картинъ художника. Великій художникъ слова, какой нибудь Тургеневъ, можетъ, подобно великому художнику живописи—Левитану, давать описанія природы. Но разглагольствованія г. Вермеля и объясненія содержанія каждаго пейзажа Левитана—неумѣстны, безполезны и комичны. „Посмотрите его (Левитана) Мартъ!“ восклицаетъ г. Вермель. „Это синее небо, готовые растаять клочья снѣга, такъ мастерски исполненныя, черныя пятна обнажившейся земли“ и т. д., и т. д. на цѣлую страницу. И кому это нужно? Мало-ли на свѣтѣ людей, видѣвшихъ картины Левитана и могущихъ съ такимъ-же успѣхомъ исписать листы на заданную тему: описаніе картинъ Левитана?

Въ началѣ своей статьи г. Вермель заявляетъ, что онъ даетъ очеркъ жизни покойнаго художника между прочимъ и „на основаніи личныхъ его воспоминаній о художникѣ и имѣющейся у него частной переписки“. Къ сожалѣнію обоимъ этимъ источникамъ удѣлено крайне мало мѣста. Двѣ-три мелкихъ черты изъ біографіи Исаака Ильича и три-четыре незначительныхъ статьи изъ его писемъ. Между тѣмъ, всѣ, знавшіе покойнаго художника, согласятся со мной, что самъ онъ, какъ личность, обладалъ необычайной обаятельностью, что онъ былъ натурой чрезвычайно тонкой, чуткой, воспріимчивой и что его личное художественное развитіе представляло собою интереснѣйшую страницу въ исторіи русскаго искусства.

Левитана, конечно, не забудутъ. Его картины будутъ говорить сами за себя. Наконецъ, блестящія страницы, посвященныя г-номъ Александромъ Бенуа (въ трудѣ объ исторіи русской живописи) нашему славному живописцу, являются до нѣкоторой степени памятникомъ покойному. Но тѣмъ не менѣе, на ближайшихъ друзьяхъ Левитана лежитъ обязанность набросать на бумагу свои воспоминанія о немъ и тѣмъ подготовить матеріалъ для будущихъ біографовъ художника. Такъ, эта обязанность прежде всего лежитъ на Чеховѣ, съ которымъ Исаакъ Ильичъ былъ очень друженъ и съ которымъ велъ постоянную переписку, на Нестеровѣ, который близко зналъ Левитана въ самые тяжелые для него годы ученія. Наконецъ много цѣннаго о Левитанѣ могли-бы сообщить Сѣровъ и Остроуховъ. Послѣдній высказалъ много любви и уваженія къ памяти своего друга, содѣйствовавъ между прочимъ постановкѣ памятника на его могилѣ; теперь ему надо было-бы поработать и надъ „духовнымъ памятникомъ“ Левитана.

Д. Бѣжаницкій.

ЗАМѢТКИ.

16-го (29-го) Сентября скончался Эмиль Золя. (Emile Zola. 1840 — 1902).

10-го Августа скончался Г. И. Семи-

радскій. Покойный родился въ 1843 году. Въ 1864 г. онъ поступилъ въ Академію художествъ, въ 1867 году выставилъ первый разъ свои картины „Гаданіе на вылитомъ воскѣ“ и „Людовика XI послѣ подписанія смертныхъ приговоровъ“. Въ 1868 г. удостоенъ малой золотой медали за картину „Діогенъ, разбивающій чашу“, въ 1870 г. за программу „Довѣріе Александра Македонскаго къ врачу Филиппу“ получилъ большую золотую медаль съ званіемъ класснаго художника I степени и съ правомъ заграничной поѣздки. Въ 1872 г. отправился въ Мюнхенъ, къ Пилоти, а затѣмъ во Флоренцію и въ Римъ. Въ Римѣ художникъ основался окончательно и имѣлъ тамъ свое знаменитое ателье, посѣщавшееся всѣми туристами. Въ 1873 г. за картину „Грѣшница“ Семирадскій получилъ званіе академика. Въ 1877 г. званіе профессора за картину „Свѣточи христіанства“.

Семирадскій работалъ очень много и его картины пользовались у публики громаднымъ успѣхомъ, какъ въ Россіи, такъ и кое-гдѣ за-границей.

Послѣдній (двойной) выпускъ „Художественныхъ Сокровищъ Россіи“ посвященъ петергофскимъ дворцамъ. 24 таблицы различныхъ архитектурныхъ деталей, болѣе тридцати снимковъ въ текстѣ, вступительная статья редактора, „Петергофъ въ XVIII вѣкѣ“—И. Божерянова, „Новые документы къ исторіи петергофскихъ дворцовъ и фонтановъ“ А. И. Успенскаго—таково краткое содержаніе этого выпуска, представляющаго собою цѣлую художественную монографію.

„Въ Версалѣ, Аранжуэцѣ, Казертѣ, Нимфенбургѣ, Шенбрунѣ, Потсдамѣ, Царскомъ селѣ и Петергофѣ—говоритъ въ своей статьѣ г. Бенуа—вылилось въ наиболѣе прекрасныхъ и грандіозныхъ затѣяхъ желаніе монарховъ XVII и XVIII в. в. создать художественную рамку своему величію и великолѣпію. Громадные дворцы — истинныя жилища земныхъ „боговъ“, окружались безконечными садами, совершенно отдѣлявшими эти олимпы отъ обыденной дѣйствительности, отъ жизни тѣхъ жалкихъ смертныхъ, надъ которыми эти боги царили.... Теперь, когда всѣ эти „безсмертные“ давно похоронены и впродолженіи уже болѣе ста лѣтъ человѣчество стремится отъ такого рая для немногихъ къ всеобщему земному раю.., та дивная сказка, то величіе пріобрѣли оттѣнокъ чего-то невыразимо грустнаго, потому что безвозвратно утраченнаго и все-же подлиннаго. Раззолоченные дворцы Людовика XIV, Маріи Терезіи и царицы Елизаветы изъ веселыхъ резиденцій превратились въ оффиціальные музеи, въ которыхъ иногда только, и то не надолго, воскресаетъ жизнь—далекіе и слабые отголоски того величественнаго праздника, который въ то время, когда эти дворцы были созданы, казался нескончаемымъ“. Къ сожалѣнію, наши русскіе дворцы, съ музейной точки зрѣнія—находятся въ очень печальномъ положеніи. Какъ видно изъ статьи г. Бенуа, благодаря излишнему старанію хранителей, погибло много цѣнныхъ памятниковъ искусства XVIII в. Конечно, это очень жалко. Но г. Бенуа не принимаетъ во вниманіе одного обстоятельства. Чтобы достойно охранять и поддерживать старину, надо любить ее и понимать ея художественную прелесть. Гдѣ-же у насъ среди спеціалистовъ эти любители и цѣнители? Съ половины прошлаго вѣка, благодаря трудамъ Погодина, Снегирева Буслаева и др., оживился интересъ къ русской, до-Петровской старинѣ. XVIII-же вѣкъ оставался въ полномъ загонѣ до самаго послѣдняго времени. Только на нашей памяти началось любовное и толковое изученіе этой любопытнѣйшей страницы русской культуры вообще и русскаго искусства въ частности. Среди лицъ, работающихъ на этомъ поприщѣ, г-ну Бенуа принадлежитъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Лежащій передъ нами выпускъ его журнала—служитъ яркимъ тому доказательствомъ.

Въ выборѣ воспроизведенныхъ деталей, въ выборѣ точекъ зрѣнія для снимковъ, во всѣхъ мелочахъ замѣтенъ тонкій художественный вкусъ и подлинная любовь человѣка, истинно „грустящаго“ по утраченномъ блескѣ невозвратнаго прошлаго. *Д. Ф.*

Nota bene по поводу программы симфоническихъ концертовъ русскаго музыкальнаго общества.—„Кубокъ“—кантата г. Аренскаго, сим-

фоніи г.г. А. Танѣева и Золотарева, увертюра г. Давыдова и прелюдъ нѣкоего г. Сильвіо Лазари. Вотъ перечень обѣщанныхъ намъ въ этомъ году симфоническихъ новинокъ. Ихъ—пять, а концертовъ будетъ десять. По среднему ариѳметическому выводу это составитъ два симфоническихъ вечера на одну новинку, или по полъ новинки на вечеръ. Какая-же доля новизны внесена въ программу каждымъ изъ директоровъ русскаго музыкальнаго общества, объ этомъ свѣдѣній не дано.

Остальную часть программы предстоящихъ десяти симфоническихъ концертовъ можно, надѣюсь, обойти молчаніемъ, ибо она, эта несчастная остальная часть, представляетъ собою ничто иное, какъ обычную кучу песку, который ежегодно вытрясается пресловутой дирекціей.

А. Н.

Книга Д. С. Мережковскаго „Л. Толстой и Достоевскій“ переводится на англійскій языкъ.

Въ вѣнской газетѣ „Neue Freie Presse“ былъ напечатанъ фельетонъ нѣкоего Адольфа Тейхерта, посвященный описанію знакомства его съ Л. Толстымъ. Авторъ посѣтилъ Толстого въ апрѣлѣ 1901-го года. Обратился онъ къ нему по личному дѣлу, но бесѣда ихъ касалась, конечно, и общихъ вопросовъ культуры, политики, литературы, искусства. Приводимъ нѣсколько афоризмовъ и парадоксовъ Толстого изъ области критики и эстетики.

„Я не принадлежу къ числу любителей стиховъ,—сказалъ Л. Н.—Время стиховъ прошло безвозвратно. Поэту становится все труднѣй и труднѣй выразить свои мысли стихами. Даже въ прозѣ иногда трудно подыскать подходящее выраженіе. Вообще нѣкоторыя формы искусства вымираютъ съ теченіемъ времени, такъ, напр., поэзія, скульптура и архитектура—умерли. Только живопись можетъ намъ еще много сказать“.

„Шекспира я не выношу, т. е., вѣрнѣе, вообще мы его теперь не можемъ больше читать. Онъ сыгралъ свою роль. Что касается до Гете — то его сочиненія наполняютъ 34 тома. Но сколько изъ нихъ ничего не стоятъ! Пожалуй, то, что дѣйствительно хорошо изъ его сочиненій, наполнило-бы какихъ-нибудь два тома. Что такое его трагедіи и комедіи? Даже Фаустъ мнѣ не нравится. Въ чемъ значеніе Гете? Что прекрасное—прекрасно, это мы и безъ него знаемъ. Конечно, кое-что изъ его вещей я читаю съ удовольствіемъ, такъ-же какъ и изъ Шиллера, котораго я ставлю выше Гете“.

При упоминаніи имени нѣмецкаго писателя Цабеля—Толстой выразилъ энергичный протестъ по поводу книги этого критика, написанной противъ Толстого. „Здѣсь ясно видно,—замѣтилъ онъ,—что выходитъ, когда люди хотятъ критиковать человѣка, который стоитъ выше ихъ. Но публика требуетъ подобныхъ критическихъ сужденій и поэтому ихъ пишутъ“.

Затѣмъ Толстой спросилъ своего собесѣдника, просматриваетъ-ли онъ журналъ „Simplicissimus“. „Когда со временемъ, — прибавилъ онъ—будутъ писать исторію конца прошлаго вѣка, то врядъ-ли найдутъ болѣе богатый источникъ исторіи этой эпохи“.

Въ сентябрьскомъ выпускѣ распространеннѣйшаго нѣмецкаго журнала „Westermanns Monatshefte“ помѣщена довольно толковая статья, посвященная современной художественной промышленности въ Россіи. Статья иллюстрирована снимками съ работъ Полѣновой, Головина и Врубеля.

Я. Ф. Ціонглинскій избранъ въ число профессоровъ Императорской Академіи Художествъ. Преподавателемъ въ школѣ Общества поощренія художествъ вмѣсто него назначенъ О. Э. Бразъ.

Московскій „Курьеръ“ недаромъ слыветъ у москвичей органомъ наиболѣе свѣдущимъ по части современнаго искусства. Въ № 186 этой газеты помѣщена пространная корреспонденція изъ Мюнхена, содержащая подробное описаніе „Декадентской (?) выставки картинъ въ Мюнхенѣ“. Авторъ корреспонденціи, скрывшій свой выдающійся художественно-критическій талантъ подъ литерами А. С., начинаетъ съ заявленія, что „декадентская живопись начинаетъ все болѣе и болѣе завоевывать себѣ въ Германіи

симпатіи публики". Доказательство сего корреспондентъ видитъ въ томъ, что сецессіонисты устроили свою выставку „на королевской площади, гдѣ красуется съ одной стороны Глипотека (?)". „На насъ русскихъ, не привыкшихъ видѣть такое большое собраніе декадентскихъ картинъ, выставка производитъ особое впечатлѣніе". „Въ первой же залѣ вамъ бросается въ глаза гордая стройная спина женской фигуры". „Вы сразу начинаете чувствовать уваженіе къ новому искусству. Посмотрите на совершенно неизвѣстныхъ молодыхъ художниковъ. Вотъ небольшая картинка, скорѣе набросокъ, Fritz'a Uhde — „У окна". „Ничего особаго въ замыслѣ, но одинъ сгибъ лѣвой руки, упертой въ бокъ, даетъ вамъ сразу все настроеніе, какимъ наполнена голова замечтавшейся дѣвушки. Мы какъ-то не привыкли къ тому, чтобы одинъ сгибъ руки выражалъ собой все настроеніе лица" и т. д.

А мы, напротивъ, очень привыкли къ такого рода художественной критикѣ и только удивляемся, почему г. А. С. печатаетъ свои корреспонденціи въ „Курьерѣ", а не въ „Новомъ Времени", гдѣ его просвѣщенное сотрудничество было-бы, какъ нельзя болѣе, на мѣстѣ.

СВѢДѢНІЯ.

Домъ страхового общества „Pohjola" на углу Александровской и Михайловской ул., въ Гельсингфорсѣ, былъ начатъ постройкой въ 1899 г. и оконченъ въ 1901 г. Для сооруженія этого дома предварительно былъ устроенъ конкурсъ, на который поступило 15 проэктовъ. Первая премія не была присуждена никому въ отдѣльности, а распредѣлена поровну между авторами 4-хъ проэктовъ, въ числѣ которыхъ былъ и проэктъ архитекторовъ Гезелліуса, Линдгрена и Сааринена. Затѣмъ этимъ архитекторамъ было поручено исполненіе фасадовъ, а планы заказаны архитектору Торнваль. Впослѣдствіи эта комбинація оказалась непрактичной и разработка плановъ была также поручена Гезелліусу, Линдгрену и Сааринену.

Все зданіе облицовано особаго рода камнемъ, который находится только въ Финляндіи и Норвегіи, имѣетъ пріятный зеленовато-сѣрый тонъ и легко обрабатывается. Крыша аспидная, на башнѣ покрыта листовой мѣдью. Первый этажъ занятъ магазинами, второй — помѣщеніемъ общества, остальные — частными квартирами. Главная лѣстница мраморная съ рѣшеткой кованнаго желѣза. Панели и потолки въ главныхъ комнатахъ изъ мѣстныхъ видовъ сосноваго и березоваго дерева. Вся постройка обошлась въ 550,000 рублей.

Домъ строительнаго общества „Fabiansgatan 17" въ Гельсингфорсѣ сооруженъ тѣми же архитекторами въ 1900—1901 г. и цѣликомъ отведенъ подъ частныя квартиры. Фасады штукатурные, крыша черепичная, лѣстницы цементныя. Стоимость постройки — 180,000 рублей.

УСЛОВІЯ

конкурса на представленіе Императорскимъ Фарфоровому и Стеклянному заводамъ художественныхъ рисунковъ.

§ 1. Конкурсъ на представленіе художественныхъ рисунковъ, по которымъ могли-бы быть выдѣлываемы Императорскими заводами фарфоровыя и стеклянныя вещи, назначается ежегодный.

§ 2. Рисунки на конкурсъ принимаются лишь отъ художниковъ, состоящихъ въ русскомъ подданствѣ, но за исключеніемъ служащихъ или работающихъ на Императорскихъ Фарфоровомъ и Стеклянномъ заводахъ.

§ 3. Управленіе Императорскими заводами, если признаетъ нужнымъ, предлагаетъ задачи для конкурса. Рисунки, представляемые на конкурсъ, должны быть вполнѣ закончены въ акварельныхъ краскахъ, причемъ рисунки, составленные на свободно избранныя темы, должны изображать собою вещи высотою не менѣе 12-ти вершковъ.

§ 4. Рисунки, удостоенные уже какой-либо награды отъ Императорскихъ заводовъ, на конкурсъ не допускаются.

§ 5. Рисунки представляются въ Управленіе Императорскими заводами. Срокомъ для представленія рисунковъ на конкурсъ назначается 1-ое ноября. Рисунки, доставленные послѣ этого срока, поступаютъ въ конкурсъ слѣдующаго года.

§ 6. Рисунки представляются на конкурсъ безъ означенія имени художника, но должны быть отмѣчены особымъ условнымъ знакомъ или девизомъ. Каждый рисунокъ сопровождается заявленіемъ въ запечатанномъ пакетѣ, на коемъ означается принятый художникомъ знакъ или девизъ. Въ заявленіи должно заключаться описаніе рисунка и имя художника, съ указаніемъ мѣста его жительства.

§ 7. За лучшіе изъ представленныхъ на конкурсъ рисунки назначаются отъ Императорскихъ заводовъ три преміи: въ 500, 300 и 200 руб., въ общемъ на 1,000 рублей. Если, однако, по недостатку рисунковъ, признанныхъ достойными преміи, будутъ присуждены не всѣ преміи или вовсе не будетъ назначено премій, а въ тоже время окажутся рисунки съ такими данными, которыми Императорскіе заводы пожелали-бы воспользоваться, то за послѣдніе выдаются преміи въ уменьшенномъ размѣрѣ, по 100 руб. за рисунокъ.

§ 8. Преміи присуждаются комиссіею, состоящею подъ предсѣдательствомъ Управляющаго Кабинетомъ Его Императорскаго Величества, или замѣняющаго его лица, изъ членовъ: Управляющаго Императорскими Фарфоровымъ и Стекляннымъ заводами и представителей: отъ Императорской Академіи Художествъ, Императорскаго Общества Поощренія Художествъ и Центральнаго Училища Техническаго Рисованія Барона Штиглица (по одному отъ каждаго изъ сихъ учрежденій). Рѣшенія комиссіи постановляются по большинству голосовъ, но если, вслѣдствіе отсутствія одного изъ членовъ комиссіи, образуется равенство голосовъ, то голосъ предсѣдателя имѣетъ перевѣсъ. На засѣданія комиссіи могутъ быть приглашаемы посторонніе лица съ правомъ совѣщательнаго голоса.

§ 9. При разсмотрѣніи комиссіею представленныхъ на конкурсъ рисунковъ должны имѣться въ виду отзывы о нихъ техниковъ, завѣдывающихъ мастерскими Императорскихъ заводовъ.

§ 10. Предположеніе комиссіи о присужденіи премій за лучшіе изъ поступившихъ на конкурсъ рисунки представляются министромъ Императорскаго Двора на Высочайшее благовоззрѣніе Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны.

§ 11. Рисунки, удостоенные премій, поступаютъ въ собственность Императорскихъ заводовъ, а остальные рисунки хранятся въ теченіи года при Управленіи Императорскими заводами; невостребованные въ теченіе этого срока рисунки могутъ быть уничтожены.

§ 12. Отчетъ о присужденіи премій Управленіе Императорскими заводами доводитъ до всеобщаго свѣдѣнія.

§ 13. Измѣненіе и дополненіе условій конкурса, въ случаѣ надобности, дѣлается Министромъ Императорскаго Двора.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

Мир Искусства

1902
№ 9—10.

1902. № 9—10.

Оглавленіе.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Дж. Больдини.—Портретъ Дж. Уистлера.
Дж. Уистлеръ.—4 портрета.
Л. Анкетэнъ.—Литографія.
Л. Фредерикъ.—8 снимковъ съ его произведеній.
О. Роденъ.—12 снимковъ съ его произведеній.
Парижскій Салонъ 1902 г. — Снимки съ произведеній: О. Родена, Г. Англада, В. Гей, О. Броуна, Е. Шумахера, С. Кройера, Л. Симона, К. Латуша, Ю. Свирская, М. Дениса, П. Жаньо, Е. Аманъ-Жанъ.
Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.—8 снимковъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.—Снимки съ произведеній: Гр. Л. Калькрейта, Г. Брейтнера, Т. Т. Гейне, Кл. Монэ, Э. Манэ, А. Гауль, Г. Миннэ, Фр. Стэссенъ, М. Либермана, Л. Гофмана, Э. Мунка.
Обзоръ иностранныхъ изданій.—12 снимковъ.

ТЕКСТЪ.

Л. Шестовъ.—Философія трагедіи (Окончаніе).
В. Розановъ.—„Ипполитъ“ на Александринской сценѣ.
Н. Минскій.—Э. Зола.
Д. Философовъ.—Первое представленіе „Ипполита“.
И. Грабарь.—По Европѣ (Парижъ, Вѣна).
Д. Философовъ.
Д. Шестаковъ.
С. Дягилевъ.
Д. Бѣжаницкій.
} *Книги.*
А. Н. Русскіе симфоническіе концерты.
В. Розановъ.—Счастливый обладатель своихъ способностей.
С. Дягилевъ.—Въ театрѣ. I. Балеты Делиба.
Замѣтки. Объявленія.

Sommaire.

ILLUSTRATIONS.

G. Boldini.—Portrait de J. Whistler.
J. Whistler.—4 portraits.
L. Anquetin.—Lithographie.
L. Frédéric.—8 reproductions des oeuvres de l'artiste.
A. Rodin.—12 reproductions des oeuvres de l'artiste.
Le Salon de 1902.—Reproductions des oeuvres de A. Rodin, H. Anglada, W. Gay, Austen Brown, E. Schumacher, S. Kroyer, L. Simon, G. Latouche, Julie Swirsky, M. Denis, P. Jeanniot, E. Aman-Jean.
La Secession de Wienne 1902.—8 reproductions.
La Secession de Berlin 1902.—Reproductions des oeuvres de C-te Kalckreuth, G. Breitner, Th. Heine, C. Monet, E. Manet, A. Gaul, G. Minne, Fr. Stassen, M. Liebermann, L. Hofmann, E. Munch.
Revue des revues.—12 reproductions.

TEXTE.

L. Chestoff. Nietzsche et Dostoïewski (fin).
B. Rosanow.—„Hippolyte“ sur la scène du théâtre Alexandra.
N. Minsky.—Emile Zola.
D. Filosofow.—La première d'„Hippolyte“.
I. Grabar. En Europe (VI—VII).
D. Filosofow.
D. Chestakoff.
S. Diaghilew.
D. Biéjanitzky.
} *Livres.*
B. Rosanow.—Polémique.
A. N. Les Concerts symphoniques russes.
S. Diaghilew.—Causerie du théatre. I.
Notices.
Publications.

Е. Лансере.

ДЖ. УИСТЛЕРЪ.

Дж. Больдини (G. Boldini).
Портретъ Дж. Уистлера.

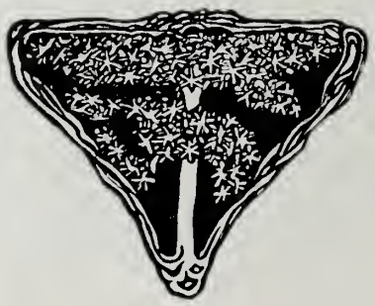
Дж. Уистлеръ (J. Whistler). Портретъ.

Дж. Уистлеръ.
(J. Whistler).
Le petit cardinal.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Дж. Уистлеръ (J. Whistler).
Портретъ.

Дж. Уистлеръ.
(J. Whistler).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Л. Анкетэнъ (L. Anquetin).



ЛЕОНЪ ФРЕДЕРИКЪ

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Конецъ міра.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Дѣтство.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric)
Золотой вѣкъ: ночь.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Золотой вѣкъ; утро.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Золотой вѣкъ; вечеръ.
Парижскій салонъ 1902 г.

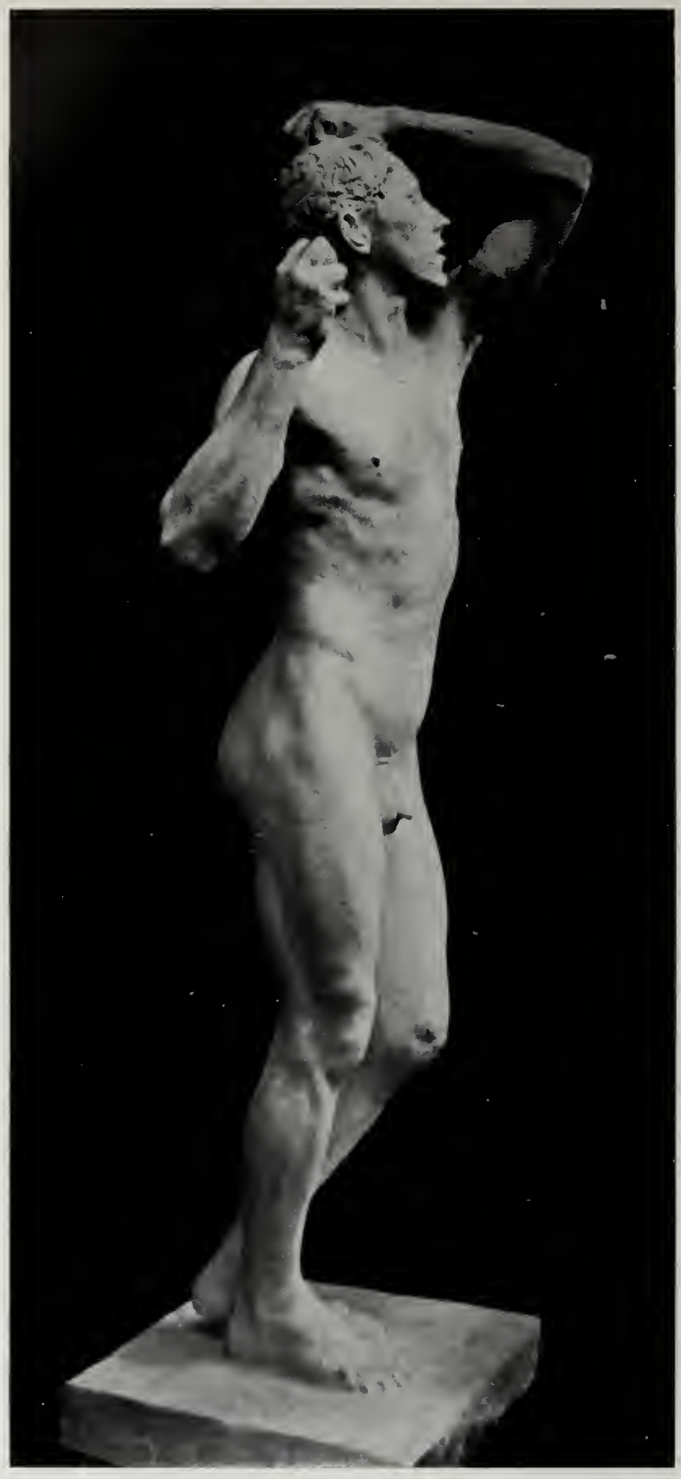
Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Гимнъ Творцу.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Возрасты рабочаго.

Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Юность.

РОДЕНЪ

О. Роденъ (A. Rodin).



О. Роденъ (A. Rodin).
Собств. Имп. Акад. Худож. въ СПБургѣ.

О. Роденъ (A. Rodin)

О. Роденъ (A. Rodin).

О. Роденъ (A. Rodin).
Ева.
Собств. М. А. Морозова въ Москвѣ.

О. Роденъ (A. Rodin)

О. Роденъ (A. Rodin).

О. Роденъ (A. Rodin).

О. Роденъ (A. Rodin).

О. Роденъ (A. Rodin).

Парижскій Салонъ 1902 г.

О. Роденъ (A. Rodin).
Тѣни.
Парижскій Салонъ 1902 г.

І. Англада (H. Anglada).
Испанскій танецъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Г. Англада (H. Anglada)
Вечеръ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Г. Англада (H. Anglada).
Лошади послѣ дождя.
Парижскій Салонъ 1902 г

Г. Англада (H. Anglada).
Танецъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

В. Гей (W. Gay).
Бюстъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

О. Броунъ (A. Brown).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Е. Шумахеръ (E. Schumacher).
Свадьба въ Бретани. (Парижскій Салонъ 1902 г.).

С. Кройеръ (S. Kroyer).
У Бьёрнсена. (Парижскій Салонъ 1902 г.).

Л. Симонъ (L. Simon).
Портретъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Г. Латушъ (G. La Touche).
Ужинъ послѣ бала.
Парижскій Салонъ 1902 г.

В. Гей (W. Gay).
У Эллё.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Л. Симонъ (L. Simon).
Деревенскій балъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Ю. Свирская (J. Swirsky).
Скульптура.
Парижскій Салонъ 1902 г.

М. Денисъ (M. Denis).
Мадонна.
Парижскій Салонъ 1902 г.

М. Денисъ (M. Denis).
Снятіе со креста.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Г. Латушъ (G. La Touche).
Балъ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

П. Жаньо (P. Jeanniol).
Разговоръ.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Г. Латушъ (G. La Touche).
Заря.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Е. Аманъ-Жанъ (E. Aman-Jean).
Паркъ. (Парижскій Салонъ 1902 г.).

Ю. Свирская (I. Swirsky).
Скульптура.
Парижскій Салонъ 1902 г.

Вѣнскій Сецессіонъ. 1902 г.

Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.
Средній залъ со статуей Бетховена, раб. М. Клингера.

Г. Климтъ (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.

Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.
Средній залъ.

Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.
Боковой залъ.

Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г. Боковой залъ.

Е. Орликъ (E. Orlik).
Живопись на деревѣ.
Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.

Г. Климтъ (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.

Г. Климтъ (G. Klimt).
Стѣнная живопись (деталь).
Вѣнскій Сецессіонъ 1902 г.

Берлинскій Сецессіонъ
1902 года

Гр. Л. Калькрейтъ (Gr. L. v. Kalckreuth).
Дѣтскій портретъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Г. Брейтнеръ (G. Breitner).
Отдыхъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Т. Т. Гейне (Th. Th. Heine).
Весталка.
Берлинскій Сецсссіонъ 1902 г.

Кл. Монэ (Cl. Monet).
Завтракъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Э. Манэ (E. Manet).
Быкъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Гр. Л. Калькрейтъ (Gr. L. v. Kalckreuth).
Пейзажъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

А. Гауль (A. Gaul).
Гуси.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Г. Миннэ (G. Minne).
Токарь.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Фр. Стассенъ (Fr. Stassen).
Снятіе со креста.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

М. Либерманъ (M. Liebermann).
Дворикъ.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Л. Гофманъ (L. v. Hofmann).
Купающіяся дѣвушки.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Э. Мункъ (E. Munch).
Лѣтняя ночь.
Берлинскій Сецессіонъ 1902 г.

Обзоръ иностранныхъ изданій.

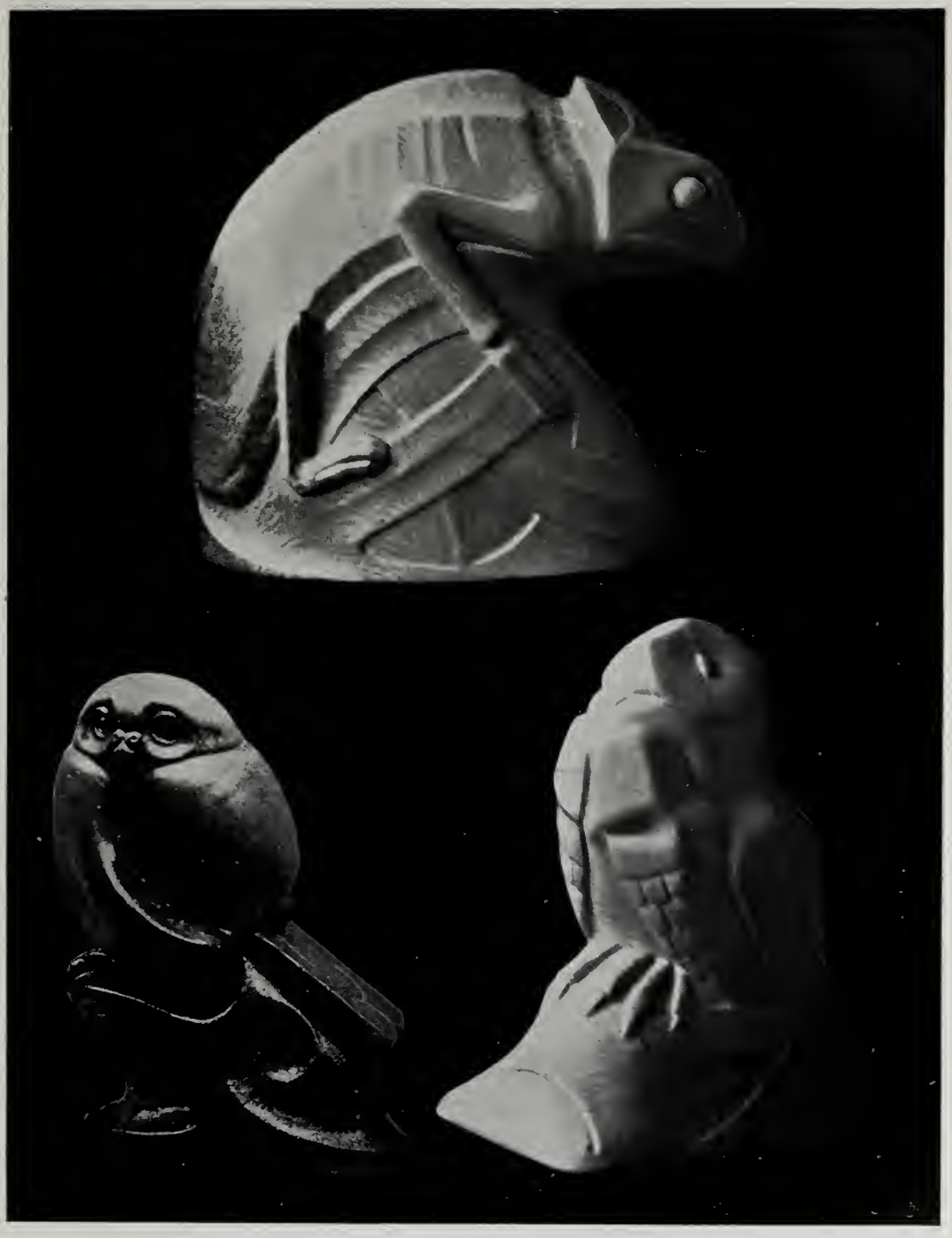
Р. Орсанъ и Г. Биллингъ, Карлсруэ (R. Oréans et H. Billinng).
Столовая.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).

Г. и Ф. Мэкъ Нэръ, Ливерпуль (H. et F. Mc Nair).
Металлическія панно.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).

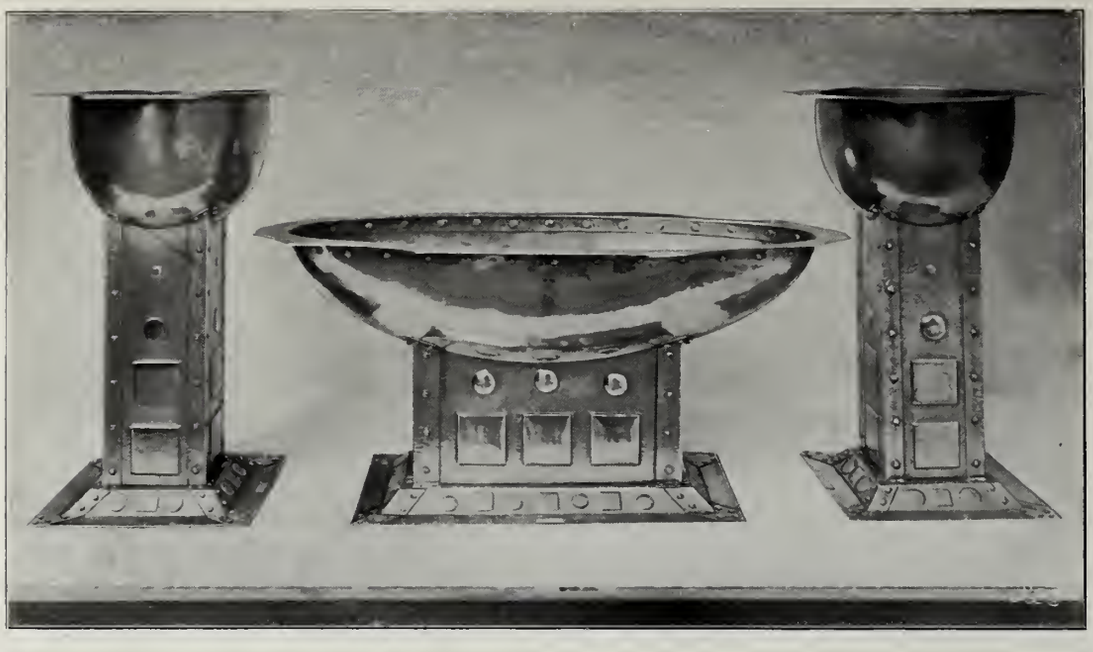
К. Макинтошъ, Глазго (Ch. Mackintoch).
Шкафъ.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.)

Г. Клейнгемпель (G. Kleinhempel).
Спальня.
Туринская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)

М. Макдональдъ-Макинтошъ, Глазго (M. Macdonald-Mackintosh).
Металлическое панно.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).



Мендезъ да Коста (Голландія) Mendez da Costa.
Хамелеонъ и сова, изъ слоновой кости.
Туринская выставка 1902 г.
(„Arts decoratifs modernes“, 1902 г.).



Ж. Ейтервикъ и К-о, Гаага (J. Viterwyk et C-o. Haag).
Металлическія вазы.
Туринская выставка 1902 г.
(„Deutsche Kunst und Dekoration“, 1902 г.)

Г. Ашбэ (G. Ashbee).
Часы.
Туринская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)

Л. Гофманъ (L. v. Hofmann).
Жаркая ночь.
Дюссельдорфская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)

Ф. Андри (F. Andri).
Словаки.
Дюссельдорфская выст.
1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.)

Гр. Л. Калькрейтъ.
(Gr. L. v. Kalckreuth).
Выставка въ Карлсруэ
1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.).

ДОСТОЕВСКІЙ И НИТШЕ.
(ФИЛОСОФІЯ ТРАГЕДІИ.)

XXVI.

Молитва Нитше была услышана: небожители послали ему безуміе. Во время одной изъ его уединенныхъ прогулокъ по горамъ швейцарскаго Энгадина, его внезапно, точно молніей, поразила мысль о „вѣчномъ возвращеніи"— и съ этого момента характеръ его творчества совершенно измѣняется. Теперь предъ нами уже не подпольный человѣкъ, робко и осторожно, подъ прикрытіемъ чуждыхъ ему теорій, подкапывающійся подъ принятыя убѣжденія. Къ намъ говоритъ Заратустра, вѣрующій въ свою пророческую миссію, осмѣливающійся свое мнѣніе противоставлять мнѣнію всѣхъ людей. Но, странно, несмотря на то, что Нитше видѣлъ въ идеѣ о вѣчномъ возвращеніи начало и источникъ своего новаго міровоззрѣнія, онъ нигдѣ подробно и ясно не развиваетъ ее. Нѣсколько разъ въ also sprach Zarathustra онъ начинаетъ говорить о ней, но каждый разъ обрываетъ рѣчь чуть-ли не на полусловѣ. Такъ что невольно приходитъ въ голову подозрѣніе, что „вѣчное возвращеніе" въ концѣ концовъ было только неполнымъ и недостаточнымъ выраженіемъ испытаннаго Нитше внезапнаго душевнаго подъема. Это становится тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что самая идея—стара и не принадлежитъ Нитше. О ней говорили уже пиѳагорейцы и Нитше, спеціалистъ классической филологіи, конечно, не могъ не знать этого. Очевидно, что для него она имѣла другое значеніе, чѣмъ для древнихъ и, что соотвѣтственно этому, онъ могъ съ ней связывать и иныя надежды. И точно, какой новый смыслъ могло дать его жизни обѣщаніе вѣчнаго возвращенія? Что могъ онъ почерпнуть въ убѣжденіи, что его жизнь, такая, какой она была, со всѣми съ ужасами, уже несчетное количество разъ повторялась и, затѣмъ, столь-же несчетное количество разъ имѣетъ вновь повториться безъ малѣйшихъ измѣненій? Если-бы Нитше въ „вѣчномъ возвращеніи" видѣлъ только то, о чемъ говорили пиѳагорейцы,—оно-бы принесло ему мало новыхъ надеждъ! И, наоборотъ, разъ „вѣчное возвращеніе" дало ему новыя силы, то, стало быть, оно обѣщало ему нѣчто иное, чѣмъ простое повтореніе того, что онъ уже имѣлъ въ дѣйствительности. Можно поэтому съ увѣренностью сказать, что идея эта являлась для Нитше прежде всего символическимъ протестомъ противъ господствующей нынѣ теоріи познанія съ ея практическими выводами относительно

роли и значенія въ мірѣ отдѣльнаго человѣка. Она выражала *не все*, что думалъ Нитше. Оттого-то онъ, хотя и называетъ себя учителемъ вѣчнаго возвращенія, учитъ чему угодно, кромѣ возвращенія, свою-же „послѣднюю мысль“ онъ отказывается прямо назвать. Повидимому, предъ лицомъ тысячелѣтнихъ предразсудковъ или убѣжденій человѣчества даже „безуміе“ не имѣетъ смѣлости быть до конца откровеннымъ. Вотъ свидѣтельствующій объ этомъ отрывокъ изъ разговора Заратустры съ жизнью: ...Жизнь задумчиво оглянулась и тихо сказала: „о Заратустра, ты мнѣ недостаточно вѣренъ! ты любишь меня далеко не такъ, какъ говоришь; я знаю, что ты думаешь о томъ, что скоро покинешь меня. Есть старый, тяжелый-тяжелый, гудящій колоколъ; ночью его удары доходятъ до твоей пещеры, и когда ты слышишь, какъ въ полночь онъ отбиваетъ часы, ты думаешь между первымъ и двѣнадцатымъ ударомъ, ты думаешь о томъ, о Заратустра, что ты скоро покинешь меня“.—„Да, отвѣтилъ я медленно, но ты знаешь также“ и я шепнулъ ей что то на ухо, сквозь спутанные, русые, непокорные локоны ея кудрей...—„Ты *знаешь* это, о Заратустра? Этого не знаетъ никто“.—И мы снова взглянули другъ на друга и на зеленый лугъ, на который въ это время набѣгалъ прохладный вечеръ и вмѣстѣ плакали. Но тогда жизнь мнѣ была милѣе, чѣмъ вся моя мудрость“ [1]). Что шепнулъ Заратустра жизни? Что это за тайна, которой никто, кромѣ Заратустры, не знаетъ? Очевидно, что она имѣетъ прямое отношеніе къ „вѣчному возвращенію“, но во всякомъ случаѣ менѣе отвлеченна и безсодержательна. Жизнь измучила Заратустру, онъ хочетъ разстаться съ ней, но тайна, которую онъ одинъ знаетъ, примиряетъ его со страданіемъ и научаетъ любить дѣйствительность больше, чѣмъ мудрость. Непосредственно вслѣдъ за разговоромъ съ жизнью, какъ 3-я часть той-же пѣсни („das andere Tanzlied“), помѣщено странное, но захватывающее стихотвореніе, повидимому, долженствующее хоть отчасти разъяснить смыслъ „тайны“. Оно состоитъ изъ двѣнадцати строкъ, соотвѣтственно двѣнадцати ударамъ полночнаго колокола. Вотъ оно:

Одинъ!
О человѣкъ, внемли!
Два!
О чемъ говоритъ глубокая полночь?
Три!
Я спалъ, я спалъ,—
Четыре!
Я пробудился отъ глубокаго сна:
Пять!
Міръ—глубокъ,
Шесть!
И глубже, чѣмъ это думалъ день.
Семь!
Глубока его скорбь,
Восемь!
Радость еще глубже, чѣмъ страданіе.
Девять!
Скорбь говоритъ: пройди!
Десять!
Но всякая радость желаетъ вѣчности.
Одиннадцать!
Желаетъ глубокой, глубокой вѣчности.
Двѣнадцать!

Вы видите, что въ „вѣчномъ возвращеніи“ существенно не опредѣляемое слово, а опредѣляющее, т. е. не возвращеніе, а вѣчность. Какъ ни глубока скорбь, она должна пройти и уступить мѣсто непреходящей радости. И день (т. е. Милль и Кантъ) не умѣетъ судить о глубинѣ міра. Не въ этомъ-

[1]) Also sprach Zarathustra, Das andere Tanzlied.

ли тайна, о которой шептался Заратустра съ жизнью и не это-ли ему открылось, когда его впервые осѣнила мысль о вѣчномъ возвращеніи „на высотѣ 6000 футовъ надъ уровнемъ моря и еще выше надъ всѣми человѣческими помыслами?“ Но оставимъ догадки о невысказанныхъ тайнахъ Нитше: если онъ молчалъ, то у него были на то свои основанія; есть вещи, о которыхъ можно думать, но нельзя говорить—иначе чѣмъ символами и намеками. По крайней мѣрѣ нельзя говорить теперь, пока миллевское предположеніе о дѣйствіи безъ причины принимается нами только для отдаленныхъ планетъ или еще болѣе отдаленнаго будущаго, пока о мірѣ судитъ день. Въ „also sprach Zarathustra“ мы встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ попытокъ однимъ усиліемъ ума вырваться изъ власти современныхъ теорій. Я укажу, напримѣръ, на рѣчь Заратустры, заключающую собой 2-ю часть этой книги (die stillste Stunde), или изъ 3-ей части на der Genesende, die sieben Siegel и т. д. Но, очевидно, и самъ Нитше еще далеко не свыкся со своей новой полуночной дѣйствительностью. Наслѣдникъ своихъ предковъ, онъ можетъ лишь на мгновенія покидать привычную атмосферу позитивизма и для него жизнь за предѣлами того, что называется познаваемымъ міромъ, какъ ни влечетъ его къ ней, не есть еще „нормальная“ жизнь. Каждый разъ, какъ изъ подъ его ногъ уходитъ почва — его охватываетъ мистическій ужасъ; онъ самъ не знаетъ, что съ нимъ происходитъ: видитъ-ли онъ новую обыденность или ему только грезятся страшные сны. Предъ нимъ поэтому постоянная трагическая альтернатива: съ одной стороны положительная, но опустошенная, безсодержательная дѣйствительность, съ другой стороны—новая жизнь, манящая, обѣщающая, но пугающая, точно привидѣніе. Неудивительно, что онъ постоянно колеблется въ выборѣ пути и то страшными заклинаніями вызываетъ свою „послѣднюю мысль“, то впадаетъ въ полное безразличіе, почти въ отупѣніе, чтобы отдохнуть отъ чрезмѣрнаго душевнаго напряженія. Въ современной литературѣ вы не встрѣтите ни одного писателя, который жилъ-бы такими быстро измѣнчивыми настроеніями, какія вы наблюдаете у Нитше: въ одну и ту-же почти минуту вы можете застать его на двухъ совершенно противуположныхъ полюсахъ человѣческой мысли...

Пр. Рилль справедливо замѣтилъ, что Нитше не годится въ учителя. Его сочиненія не даютъ и не могутъ дать твердыхъ и неизмѣнныхъ правилъ для руководства ученикамъ. Онъ самъ постоянно экспериментируетъ, дѣлаетъ опыты надъ собой. Ему иногда кажется, что наша жизнь есть только „экспериментъ познающаго“. Но, развѣ философія существуетъ только для „учениковъ“? Конечно, молодежи, „молодому поколѣнію“, какъ говаривали у насъ въ старину, нужно указаніе, нуженъ отвѣтъ на вопросъ: что дѣлать? Но нѣтъ необходимости обращаться съ нимъ къ Нитше, Достоевскому или гр. Толстому, т. е. къ людямъ, выбитымъ изъ обычной жизненной колеи. Если-бы у насъ не было никакихъ иныхъ основаній, то противъ нихъ, какъ противъ учителей, достаточно говоритъ уже непрочность ихъ собственныхъ убѣжденій. Какъ довѣрить имъ молодую душу, если они сами не могутъ ручаться за завтрашній день? Гр. Толстой, напримѣръ, устроившій такой торжественный апоѳеозъ семейной жизни Левина, написалъ, черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ

„Анны Карениной“, „Смерть Ивана Ильича“, а потомъ и „Крейцерову Сонату“. Исторія женитьбы и семейной жизни Левина съ одной стороны, и Ивана Ильича и Позднышева съ другой, вѣдь въ концѣ концовъ одна и таже „исторія“, только на иной ладъ разсказанная, иначе освѣщенная или, если хотите, оцѣненная. Чтобъ убѣдиться въ томъ, достаточно подрядъ прочесть „Анну Каренину“ и „Крейцерову Сонату“. У Левина съ Кити были точно такія-же отношенія, какъ у Позднышева съ его женой: въ томъ сомнѣнія быть не можетъ. Семейная-же жизнь Левина рекомендуется намъ, какъ образцовая, а Позднышевъ говоритъ о себѣ: „мы жили какъ свиньи“. Отчего въ исторіи Левина пропущено то, что подчеркнуто въ исторіи Позднышева?.. Чему можетъ научиться ученикъ у такого учителя, какъ гр. Толстой?.. Да и вообще, человѣкъ, однажды измѣнившій своимъ убѣжденіямъ—уже не годится въ учителя, ибо убѣжденія на срокъ ничего не стоятъ. Вѣдь главное ихъ достоинство въ томъ, что они обѣщаютъ устои на всю жизнь. Убѣжденія не доказываются, а принимаются, если не всецѣло, то хоть отчасти на вѣру, вѣрить-же можно лишь тому, что незыблемо, что, по крайней мѣрѣ на нашихъ глазахъ, не подвергалось колебаніямъ. И настоящій учитель, человѣкъ, котораго со спокойной совѣстью можно рекомендовать въ руководители юношеству, долженъ прежде всего умѣть дать своимъ ученикамъ какъ можно болѣе „вѣчные“ принципы, годные для всякаго возраста, при всякихъ обстоятельствахъ. Такіе учителя никогда не переводятся, такихъ учителей много,—„молодое поколѣніе“ обыкновенно къ нимъ и обращается за поученіемъ и наставленіемъ, и отъ нихъ получаетъ все, что ему нужно. Даже болѣе того, эти учителя умѣютъ охранить своихъ учениковъ отъ опасной близости съ писателями вродѣ Достоевскаго, Нитше или гр. Толстого. Загляните въ учебники исторіи литературы—что сдѣлали нѣмцы изъ своего Гете! При существующихъ комментаріяхъ даже подростку не страшно дать въ руки „Фауста“. А между тѣмъ съ „учительской“ точки зрѣнія развѣ можетъ быть еще болѣе вредное и безнравственное произведеніе? Гр. Толстой недаромъ въ „что такое искусство“ отвергнулъ Гете! И въ самомъ дѣлѣ, чего нужно Фаусту? Онъ прожилъ длинную, честную, трудовую жизнь, пользуется уваженіемъ и почетомъ народа, къ нему отовсюду стекаются ученики, которымъ онъ можетъ внушать идеи добра и передавать тѣ, хотя и ограниченныя, но полезныя познанія, которыя ему удалось пріобрѣсти долгими годами упорныхъ занятій. Кажется, радоваться бы ему на свою старость, а онъ недоволенъ, заводитъ дѣла съ дьяволомъ и продаетъ врагу человѣческаго рода свою душу за Маргариту. Что это такое? Вѣдь, говоря простымъ языкомъ, это значитъ: сѣдина въ бороду, а бѣсъ въ ребро. Меня удивляетъ только, что гр. Толстой не вспомнилъ по поводу „Фауста“ эту удивительную русскую поговорку. Его любимые собесѣдники, „умные мужики“, навѣрное-бы такъ разсудили. Съ ихъ точки зрѣнія Вагнеръ куда выше и нравственнѣе Фауста, а межъ тѣмъ у Гете онъ представленъ карикатурнымъ глупцомъ и только потому, что онъ, какъ учатъ Милль и Кантъ, держался предѣловъ познаваемаго міра и не вступалъ въ сношенія съ чертями. Попробуйте примѣнить къ Фаусту кантовское правило нравственности: что вышло-бы, если-бы всѣ люди поступали, какъ Фаустъ, забрасывали

свою почтенную и полезную ученую дѣятельность и на старости лѣтъ начинали влюбляться въ Маргаритъ. А Вагнеръ выдержитъ кантовскій принципъ! И съ точки зрѣнія утилитарной—Милля, онъ выйдетъ правымъ, и Спиноза принужденъ будетъ похвалить его. Кантъ и Гете писали почти одновременно. Но Кантъ строжайшимъ образомъ воспрещалъ всякаго рода мыслямъ о вѣчномъ возвращеніи, чертямъ и Маргаритамъ смущать свой философскій покой: всѣмъ имъ мѣсто въ умопостигаемомъ (или, говоря обыкновеннымъ языкомъ, въ непостижимомъ) мірѣ. Гете-же звалъ ихъ къ себѣ и предоставлялъ Вагнерамъ жить по кантовской морали... Повидимому, Раскольниковъ былъ правъ и точно существуютъ двѣ мѣрки, одна для обыкновенныхъ, другая для необыкновенныхъ людей. Фаусты не теряютъ нашего уваженія, хотя, несмотря на мудрыя поговорки и философскія ученія, позволяютъ себѣ пренебрегать принятой моралью и, отвернувшись отъ идеальныхъ благъ, даваемыхъ ученымъ кабинетомъ и просвѣтительной дѣятельностью, ищутъ жизни для себя. Фаустъ—„эгоистъ“?! Высшія натуры—эгоисты, и мораль самоотреченія предоставлена посредственнымъ Вагнерамъ?!.

Но, повторяю еще разъ, моралистическія идеи гораздо болѣе, чѣмъ всякія другія построенія, жили до сихъ поръ „предпосылками“, цѣликомъ добывавшимися изъ наблюденій внѣшнихъ человѣческихъ отношеній. Моралистами руководило то-же инстинктивное стремленіе къ ограниченію поля наблюденія, какое было и у ученыхъ, когда они создавали свои теоріи естественнаго развитія. Категорическій императивъ у Канта, утилитарные принципы у Милля имѣли лишь одно назначеніе—приковать человѣка къ среднимъ, привычнымъ жизненнымъ нормамъ, которыя предполагались въ равной мѣрѣ годными рѣшительно для всѣхъ людей. И у Канта, и у Милля была глубокая вѣра, что законъ нравственности такъ-же обязателенъ, понятенъ и близокъ сердцу каждаго человѣка, какъ и законъ причинности. Если онъ и можетъ потерять свою обязательность, то развѣ гдѣ-нибудь на иной планетѣ или въ безконечно отдаленномъ будущемъ (у Канта въ умопостигаемомъ мірѣ), здѣсь же, на нашей землѣ, онъ долженъ быть признанъ всѣми безъ исключенія смертными. Но, если находятся люди, которые не желаютъ отказаться отъ „дѣйствія безъ причины“ и вмѣсто того, чтобъ искать слѣдовъ произвола въ недоступныхъ и безразличныхъ для насъ сферахъ, пытаются открыть отсутствіе закономѣрности уже здѣсь на землѣ, подлѣ себя—то какъ можно разсчитывать на ихъ готовность подчинить свою волю, которую они знаютъ свободной, общимъ нормамъ единственно для торжества ученаго порядка, который они ненавидятъ больше всего въ мірѣ? Не естественно-ли, что они поведутъ себя совсѣмъ иначе и, подобно господину съ ретроградной физіономіей въ „запискахъ изъ подполья“, станутъ нарушать правила единственно лишь затѣмъ, чтобъ уничтожить всякій законъ? Ни кантовское глубокомысліе, ни ясность и убѣдительность доказательствъ Милля не произведутъ на нихъ никакого впечатлѣнія. Глубокомысліемъ этихъ людей не удивишь, а что касается діалектики, то даже самъ Гегель спасовалъ-бы предъ подпольнымъ философомъ Достоевскаго. Они не случайно, и даже не въ силу своего безпокойнаго характера ищутъ на нашей землѣ, гдѣ наука нашла столько

строгой гармоніи и порядка, хаоса и произвола: порядокъ и гармонія давятъ ихъ, они задыхаются въ атмосферѣ естественности и законности. И никакая наука, никакая проповѣдь не привяжутъ ихъ къ той дѣйствительности, которая въ сужденіяхъ признанныхъ мудрецовъ до сихъ поръ признавалась единственно реальной. Съ „причиной и дѣйствіемъ“ они еще пока относительно мирятся: къ тому ихъ принуждаетъ внѣшняя необходимость. Но, если-бы было въ ихъ волѣ, они-бы уже давно сдвигали горы и гнали рѣки вспять, нимало не заботясь о томъ, что такой ихъ образъ дѣйствія грозилъ бы величайшимъ растройствомъ международной торговлѣ, судоходству и парламентскимъ сессіямъ. Но это не въ ихъ волѣ. Они только могутъ торжествовать по поводу того, что законъ причинности не апріоренъ (драгоцѣнное признаніе Милля! если-бы подпольные люди его высказали, имъ бы никто не повѣрилъ, они-бы сами себѣ не повѣрили!) и что даже ясному и свѣтлому Миллю приходится хоть на мгновенія испытывать тревогу по поводу господствующихъ на иной планетѣ безпорядковъ. Они втайнѣ надѣются, что будущимъ Миллямъ придется въ этомъ смыслѣ испытать еще большія огорченія. Но въ области нравственныхъ отношеній, гдѣ ихъ свобода ничѣмъ не стѣснена, кромѣ отвлеченныхъ предписаній моралистовъ—здѣсь только имъ дано отпраздновать свою побѣду. Сколько ни хлопочи Кантъ и Милль, *здѣсь*—подпольные люди въ этомъ уже перестали сомнѣваться—ихъ царство, царство каприза, неопредѣленности и безконечнаго множества совершенно неизвѣданныхъ, новыхъ возможностей. Здѣсь совершаются чудеса воочію: здѣсь то, что вчера было силой, сегодня становится безсиліемъ, здѣсь тотъ, кто вчера еще былъ первымъ, сегодня становится послѣднимъ, здѣсь горы сдвигаются, здѣсь предъ каторжниками склоняются „святые“, здѣсь геній уступаетъ посредственности, здѣсь Милль и Кантъ потеряли-бы свои учено устроенныя головы, если-бы только хоть на минуту рѣшились оставить огороженный апріористическими сужденіями мірокъ и заглянуть въ царство подполья... Спиноза утверждалъ, что постоянство есть предикатъ совершенства и эту „аксіому“ положилъ въ основаніе своей тоже математически построенной этики. Подпольные люди судятъ иначе: для нихъ постоянство есть предикатъ величайшаго несовершенства и соотвѣтственно этому они въ своей „переоцѣнкѣ цѣнностей“ назначаютъ уже далеко не первыя мѣста представителямъ идеализма, позитивизма, матеріализма—словомъ, всѣхъ тѣхъ системъ, которыя подъ видомъ философіи возвѣщаютъ человѣчеству, что въ старомъ мірѣ все обстоитъ благополучно.

XXVII.

Теперь своевременно вновь поставить заданный Нитше вопросъ: „какъ можно находить удовольствіе въ той тривіальной мысли, что мотивы всѣхъ нашихъ дѣйствій могутъ быть сведены къ эгоизму?“ Только теперь, когда за нами осталась идея „вѣчнаго возвращенія“ и всѣ бурные запросы Фауста, слово „удовольствіе“ оказывается уже не на мѣстѣ. Его нужно замѣнить инымъ, болѣе приличнымъ случаю. Повидимому, мы имѣемъ тутъ дѣло съ *императивомъ* и съ императивомъ категорическимъ, противиться которому человѣкъ не въ силахъ. Нитше безсознательно, совсѣмъ и не предвидя, къ чему онъ

придетъ, вступилъ на путь сомнѣнія. Даже, наоборотъ, онъ былъ почти увѣренъ, что не придетъ ни къ какимъ результатамъ и держался своего „позитивизма“ главнымъ образомъ потому, что онъ требовалъ меньше притворства и освобождалъ отъ той торжественности рѣчи, которая ему, въ сознаніи собственнаго ничтожества, была противнѣе всего. И поразительно! Людей постоянно предостерегаютъ противъ скептицизма и пессимизма, ихъ непрерывно убѣждаютъ въ необходимости во что бы то ни стало сохранить вѣру въ идеалы, но ни предостереженія, ни убѣжденія не оказываютъ никакого дѣйствія: насъ всѣхъ влечетъ роковая сила впередъ, къ *неизвѣстности*. Не вправѣ-ли мы видѣть въ стихійности этого влеченія залогъ будущаго успѣха и не должно-ли, въ силу того, уже теперь искать въ пессимизмѣ и скептицизмѣ не враговъ, а неузнанныхъ друзей?..—Раскольниковъ судилъ правильно: точно существуютъ двѣ морали, одна для обыкновенныхъ, другая для необыкновенныхъ людей или, употребляя болѣе рѣзкую, но зато и болѣе выразительную терминологію Нитше—мораль рабовъ и мораль господъ. Но тутъ является существеннѣйшій вопросъ: каковъ источникъ той и другой морали. На первый взглядъ должно казаться, что рѣшающимъ моментомъ здѣсь окажется складъ характера человѣка; рабы или обыкновенные люди повинуются, господа или необыкновенные люди повелѣваютъ. Соотвѣтственно этому, Нитше и Достоевскій должны быть отнесены ко второму разряду, какъ и Фаустъ. Однако Фаустъ дожилъ до глубокой старости, прежде чѣмъ ему пришло въ голову протестовать противъ „собачьей“ жизни и, если-бы не счастливое вмѣшательство Мефистофеля, онъ-бы такъ и умеръ въ ореолѣ добродѣтельности. То-же можно сказать о Достоевскомъ и Нитше: изъ вагнеровской колеи обыкновенности ихъ выбилъ случай. Если-бы не каторга у одного, и не ужасная болѣзнь у другого, они бы и не догадались, какъ не догадывается большинство людей, что они по рукамъ и по ногамъ скованы цѣпями. Они писали-бы благонамѣренныя сочиненія, въ которыхъ воспѣвали-бы красоту міра и возвышенность покорныхъ необходимости душъ: ихъ первыя сочиненія слишкомъ убѣдительно объ этомъ свидѣтельствуютъ. Болѣе того. Читатель помнитъ, въ какой ужасъ приходилъ Нитше, по его собственному признанію, каждый разъ, когда обстоятельства принуждали его принять новое „познаніе“. Онъ хотѣлъ жить по старому и лишь тогда, когда новое познаніе ножомъ врѣзывалось въ него, когда онъ слышалъ надъ собой грозный голосъ „познай или погибни“—онъ рѣшался открывать глаза. А Достоевскій? Чего стоитъ одинъ тонъ его „записокъ изъ подполья“! Сколько терзаній, сколько мукъ слышится подъ тѣми отчаянными рѣчами, съ которыми онъ обращается къ Лизѣ. Да и Фаустъ порядочно понатерпѣлся прежде чѣмъ вызвать дьявола. Словомъ, всѣ эти „необыкновенные“ люди, возставшіе противъ оковъ обязательности законовъ природы и человѣческой морали, возставали не по доброй волѣ: ихъ, точно крѣпостныхъ, состарившихся на господской службѣ, насильно принуждали къ свободѣ. Это не было „возстаніе рабовъ въ морали“, какъ учитъ Нитше, а нѣчто такое, чему на человѣческомъ языкѣ нѣтъ словъ. „Характеръ“, значитъ, тутъ не при чемъ и, если существуютъ двѣ морали—то не мораль обыкновенныхъ и не обыкновенныхъ людей, *а мораль*

обыденности и мораль трагедіи:—эту поправку необходимо внести въ терминологію Достоевскаго и Нитше. Этимъ обстоятельствомъ объясняется, между прочимъ, и такъ поражающая освѣдомленность Достоевскаго и Нитше относительно тончайшихъ изгибовъ „рабской“ души, то, что въ нихъ хвалятъ, какъ психологическую проницательность. Нитше самъ однажды замѣтилъ, что считаетъ особенно счастливымъ для себя обстоятельствомъ, что ему пришлось нѣкоторое время держать сторону своихъ будущихъ враговъ. [1]) Такимъ образомъ онъ узналъ всѣ ихъ „тайны“ и имѣлъ впослѣдствіи сильное оружіе для борьбы съ ними. Достоевскій не говоритъ этого, но могъ-бы, конечно, сказать. И точно, никогда еще психологія „добра“ не обнаруживалась съ такой безпощадностью, какъ въ сочиненіяхъ этихъ двухъ писателей. И нужно отдать справедливость Нитше: въ этомъ дѣлѣ онъ иногда оставляетъ за собой своего знаменитаго русскаго собрата. Для Нитше „добро“—синонимъ безсилія; „добрые“-же—немощные, но хитрые завистники, рѣшившіеся ни предъ чѣмъ не отступать, чтобъ только выместить на своихъ противникахъ, „злыхъ“, несчастіе своей бѣдной и жалкой жизни. Вотъ, для иллюстраціи, небольшой образецъ отношенія Нитше къ „добрымъ“: „...всѣ они люди злобы, физіологически искалѣченные, изъѣденные червями люди; это огромное, дрожащее царство подземной мести, ненасытимое, неистощимое въ вылазкахъ противъ счастливыхъ, а также въ искусствѣ маскировать месть, отыскивать для нея предлоги. Но, когда достигнутъ они своего послѣдняго, высочайшаго, величайшаго тріумфа? Несомнѣнно тогда, когда имъ удастся свое несчастье, всякое вообще несчастье взвалить на совѣсть счастливыхъ, такъ что эти послѣдніе въ одинъ прекрасный день начнутъ стыдиться своего счастья и станутъ говорить себѣ: стыдно быть счастливымъ, слишкомъ много несчастья на землѣ... Но вѣдь это самое опасное и ужасное заблужденіе, если счастливые, удачные, сильные тѣломъ и духомъ начинаютъ сомнѣваться въ своемъ правѣ на счастье [1])“.

Вы сразу слышите уже въ этихъ немногихъ словахъ, что имѣете дѣло съ знатокомъ „рабской души“. Какъ поставленъ вопросъ: виноваты-ли счастливые, удачные, сильные духомъ и тѣломъ въ томъ, что на свѣтѣ такъ много несчастья! И должны-ли они принять на себя отвѣтственность за существующее въ мірѣ горе! Въ томъ, что на нихъ пытались и пытаются свалить отвѣтственность, сомнѣнія быть не можетъ; пусть каждый пересмотритъ исторію своихъ дѣлъ съ совѣстью—развѣ лучшіе моменты его жизни не были отравлены сознаніемъ, что стыдно быть счастливымъ, когда кругомъ гибнетъ столько ближнихъ? Что касается самого Нитше, то, повидимому, въ этомъ отношеніи онъ можетъ похвалиться особенно интереснымъ прошлымъ: „моему милосердію, говоритъ Заратустра, вы посылали навстрѣчу наглыхъ нищихъ; о моемъ состраданіи молили меня неизлѣчимо безстыдные. Такъ убивали вы вѣру моихъ добродѣтелей“ [2]). Но и не въ этомъ еще дѣло. Для Нитше, когда онъ писалъ „Заратустру“ и „къ генеалогіи морали“, вопросъ о наглыхъ нищихъ и неизлѣчимо безстыдныхъ людяхъ, какъ и всѣ очень далекія воспоминанія, отошелъ на задній планъ и

[1]) Соч. т. V, 245.

[1]) Соч. т. VII, стр. 435.

[2]) Соч. т. VI, Das Grablied.

давно уже не безпокоилъ его. Пожалуй и счастье счастливыхъ интересовало его только теоретически, какъ аргументъ: моралисты донимаютъ насъ картинами человѣческаго горя—отчего-же не противупоставить имъ иныхъ картинъ, отчего-бы не показать имъ, какъ „несчастные“ ближніе, подобно заразѣ, отравляютъ существованіе тѣхъ, кто еще сохранилъ физическую и душевную крѣпость? Мнѣ жаль, что мѣсто не позволяетъ мнѣ привести здѣсь одну или двѣ главы изъ ницшевской статьи „къ генеалогіи морали“. Русскому читателю, воспитанному на проповѣдяхъ Достоевскаго и гр. Толстого, не мѣшало-бы хоть разъ убѣдиться въ томъ, что сила краснорѣчія, страстность тона, искренность могутъ быть направлены не только въ защиту того, что у насъ по традиціи принято называть „правдой“; что можно также пророчески вдохновиться дѣломъ „зла“, какъ и дѣломъ „добра“. Если вы сравните надѣлавшую столько шуму толстовскую статью по поводу переписи въ Москвѣ съ статьей Ницше, о которой идетъ здѣсь рѣчь, то вамъ придется признать, что убѣдительности, паѳоса и, наконецъ, негодованія, законнаго и справедливаго, не меньше у Ницше, чѣмъ у гр. Толстого. Но, если можно одинаково „негодовать“ въ защиту сильныхъ противъ слабыхъ и слабыхъ противъ сильныхъ, то гдѣ-же, наконецъ, истина? Кто „правъ“, гр. Толстой или Ницше? Или негодованіе, паѳосъ, страстность, сами по себѣ ничего не значатъ и нисколько не обезпечиваютъ правоты дѣла, за которое они стоятъ? А то, пожалуй, сильные или слабые, добро или зло, правота или неправда—все это только предлогъ, и патетическіе проповѣдники имѣютъ совсѣмъ иныя цѣли и заботы? Насъ столько донимали проповѣдями, что пора, наконецъ, поставить такой вопросъ. И точно, съ какой стати проповѣдники обращаются со своимъ негодованіемъ къ намъ? Почему гр. Толстой или Достоевскій говорятъ намъ о бѣдствіяхъ человѣчества? Не естественно-ли, наконецъ, намъ, въ свою очередь, обратиться со всѣми этими вопросами къ нимъ? Пусть гр. Толстой, до сихъ поръ еще продолжающій доказывать, что стыдно быть счастливымъ, когда на свѣтѣ столько несчастья, объяснитъ намъ, въ чемъ источникъ его собственнаго душевнаго мира, и почему ему не стыдно вести спокойную и радостную (любимое его слово) жизнь, когда вокругъ него столько горя! Къ Ницше мы могли-бы обратиться съ тѣмъ-же вопросомъ, только внѣшне иначе формулированнымъ. Мы бы ему сказали, что прежде, чѣмъ упрекать несчастныхъ за ихъ существованіе, нужно быть самому счастливымъ и прежде чѣмъ требовать, чтобъ сохранялись только сильные духомъ и здоровые тѣломъ, нужно быть самому сильнымъ духомъ и тѣломъ. И вотъ при этихъ вопросахъ выяснилось-бы, какъ важно при чтеніи книгъ справляться съ біографіями ихъ авторовъ, т. е узнавать, какъ „рождаются“ убѣжденія. Ницше, до 30 лѣтъ исполнявшій жалкую роль прислужника Вагнера (трудно повторить—но нужно было-бы сказать—литературнаго лакея Вагнера), отъ 30 до 44 лѣтъ мучившійся тяжелыми и отвратительными припадками неизлѣчимой болѣзни, и отъ 44 лѣтъ до смерти, т. е. почти 11 лѣтъ проведшій въ полубезсознательномъ состояніи, выступаетъ съ проповѣдью противъ несчастныхъ и больныхъ, т. е. физіологически искалѣченныхъ! И одновременно противъ ихъ защитниковъ „добрыхъ и справедливыхъ“! Вѣдь эта психологическая загадка стоитъ того, чтобъ надъ ней по-

думать! Напомню кстати, что въ этомъ пунктѣ, какъ и во многихъ другихъ, „убѣжденія“ Нитше удивительно похожи на убѣжденія Достоевскаго. И Достоевскій ненавидѣлъ „добрыхъ и справедливыхъ“, какъ уже было въ своемъ мѣстѣ указано: они воплощались для него въ лицѣ либераловъ и прогрессистовъ всѣхъ оттѣнковъ. Знаменитое, истинно прочувствованное и поэтическое стихотвореніе Некрасова „На Волгѣ“, которымъ въ 70-хъ годахъ зачитывались не только представители „мыслящаго пролетаріата“, но почти вся русская интеллигенція, Достоевскій позволилъ себѣ назвать „кривляньемъ“. Кривлянье, говоритъ Достоевскій, а между тѣмъ читатели Некрасова плакали искренними, чистыми слезами надъ его поэзіей вообще и надъ стихотвореніемъ „На Волгѣ“ въ частности! Но вотъ эти-то слезы сочувствія, какъ и вызывающую состраданіе поэзію, Достоевскій и Нитше ненавидѣли больше всего въ мірѣ. Взглядъ или, если хотите, „вкусъ“ истинныхъ каторжниковъ, подпольныхъ людей, людей трагедіи. У нихъ уже давно нѣтъ слезъ и они знаютъ, что слезы не помогаютъ, а состраданіе—безплодно. Но, вѣдь и многое другое не помогаетъ, не только слезы и состраданіе — отчего-же такая ненависть къ состраданію? Но вѣдь „злые“ тоже не въ силахъ измѣнить участь безнадежно осужденнаго—отчего же такое отвращеніе къ „добрымъ и справедливымъ“? Не оттого-же только, что добрые и справедливые плохо научили Нитше и Достоевскаго, преподавши имъ теорію самоотреченія. Ошибку можно простить, тѣмъ болѣе ошибку добросовѣстную, хотя-бы за нее и дорого пришлось расплатиться. Бѣлинскій искренно считалъ свое ученіе единственно истиннымъ и самъ много имъ мучился. И учителя Нитше тоже не задавались цѣлью вводить въ обманъ своихъ учениковъ.

Но Нитше и Достоевскій съ прошлымъ уже давно примирились. Они борются теперь за *будущее*. А состраданіе добрыхъ и справедливыхъ отнимаетъ у нихъ послѣднюю надежду. Вы помните, Достоевскій, когда былъ арестантомъ, принялъ милостыню отъ дѣвочки и долго съ любовью хранилъ поданный ему грошикъ. Можетъ быть и Нитше пришлось во время своихъ скитаній съ благодарностью принять слово любви и участія отъ ребенка или простого человѣка, далекаго отъ нашихъ понятій о добрѣ и злѣ. Онъ отвергаетъ любовь къ ближнему и состраданіе, поднявшіяся до высоты послѣдняго принципа, ставшія теоріей, притязающія на божественныя права. Онъ знаетъ, что современные интеллигентные люди подадутъ ему не грошикъ, а сотни, даже тысячи, что его одѣнутъ, согрѣютъ, накормятъ, пріютятъ; что за нимъ будутъ ходить, какъ за роднымъ, когда онъ заболѣетъ. Но онъ знаетъ, что заботы ему не даромъ, не *безкорыстно* будутъ расточены, что въ послѣднемъ счетѣ отъ него потребуютъ—не благодарности, мы теперь выше благодарности—а признанія, что послѣ того, какъ ему было оказано столько вниманія и любви, онъ обязанъ чувствовать себя въ глубинѣ души вполнѣ удовлетвореннымъ, какъ бы ни было тяжело его положеніе. Въ любви къ себѣ ближнихъ онъ долженъ видѣть осуществленіе высшаго идеала, т. е. перваго и послѣдняго требованія, которое можетъ быть предъявлено человѣкомъ къ жизни. Это-то возведенное въ идеалъ состраданіе, какъ и его жрецы, возбуждаютъ въ Нитше все негодованіе, на какое только онъ способенъ. Онъ видитъ, что у него

хотятъ купить права первородства за чечевичную похлебку. И хотя онъ самъ почти не вѣритъ въ эти права, но торга онъ не приметъ. Онъ съ презрѣніемъ и ужасомъ отвергаетъ предлагаемые ему дары, чтобъ только не отказаться отъ возможной борьбы.

XXVIII.

Все это выясняетъ, зачѣмъ была нужна Нитше его подпольная работа и какая надежда давала ему силы такъ долго выносить отсутствіе свѣта и воздуха. Онъ инстинктивно чувствовалъ, что современное міровоззрѣніе и принятая мораль, хотя они и опираются на такъ называемыя незыблемыя научныя данныя, сильны только человѣческимъ легковѣріемъ и человѣческой слабостью. Онъ самъ былъ „несчастнымъ“ и видѣлъ, что состраданіе, единственное цѣлебное средство, которымъ располагаетъ мораль, ужаснѣе, нежели полное равнодушіе. „Развѣ состраданіе, говоритъ Заратустра, не есть крестъ, на которомъ распинаютъ того, кто любитъ людей?“ Сострадать человѣку значитъ признать, что больше ему ничѣмъ нельзя помочь. Но отчего не сказать этого открыто, отчего не повторить вслѣдъ за Нитше: у безнадежно больного не должно желать быть врачемъ? Ради какихъ цѣлей утаивается истина? Для Нитше ясно, что „добрые“ сострадаютъ несчастнымъ лишь затѣмъ, чтобы не думать объ ихъ судьбѣ, чтобъ не искать, чтобъ не бороться: „Я понимаю теперь ясно, чего искали когда-то прежде всего, когда искали учителей добродѣтели. Искали крѣпкаго сна и снотворныхъ добродѣтелей. Для всѣхъ этихъ хваленыхъ мудрецовъ и учителей—мудростью считался сонъ безъ сновидѣній: они не знали лучшаго смысла жизни“ [1]). И, конечно, Нитше прошелъ бы спокойно мимо дремлющихъ людей и ихъ снотворныхъ добродѣтелей, если бы они его оставили въ покоѣ. Но мы помнимъ, какимъ ужаснымъ пыткамъ предавала его мораль. Въ то время, когда, говоря языкомъ Достоевскаго, законы природы, т. е. болѣзнь, лишила Нитше сна и покоя, законы человѣческіе, словно въ насмѣшку, требовали отъ него спокойствія и сна и грозили, по своему обыкновенію, анаѳемой въ случаѣ неисполненія требованія. „Мудрость“ предлагала ему свои снотворныя добродѣтели и обижалась, когда онѣ оказывались лишенными всякой цѣлебной силы. Вмѣсто того, чтобъ помочь страждущему, она требовала себѣ похвалъ и гимновъ. Это ея обычная манера. Оттого у Достоевскаго, какъ мы видѣли, Иванъ Карамазовъ возмутился противъ „чортова добра и зла“, такъ безцеремонно дерзающаго требовать себѣ человѣческихъ жертвъ. За Достоевскимъ почти то-же, что сказалъ Иванъ Карамазовъ, повторилъ и Нитше: „о, братья мои, говоритъ Заратустра, кто грозитъ величайшей опасностью человѣческому будущему? Развѣ это не добрые и справедливые, которые говорятъ и чувствуютъ въ своемъ сердцѣ: „мы знаемъ уже, что такое добро и справедливость, мы уже имѣемъ ихъ; горе тѣмъ, которые здѣсь ищутъ“. И какой-бы вредъ ни принесли злые, вредъ добрыхъ—самый вредный вредъ. И какой-бы вредъ ни принесли клевещущіе на міръ—вредъ добрыхъ самый вредный вредъ. О, братья мои! Нѣкто взглянулъ однажды въ ихъ сердце и сказалъ: они—фарисеи. Но его не поняли. Добрые и справедливые и не должны были понять его: ихъ духъ плѣ-

[1]) Соч. т. VI, Von den Lehrstühlen der Tugend.

ненъ ихъ чистой совѣстью. Глупость добрыхъ бездонно умна. Но истина въ томъ: добрые должны быть фарисеями— у нихъ нѣтъ выбора. Они должны распинать того, кто ищетъ собственной добродѣтели“ [1]). Бѣдные, „добрые и справедливые“! Могли-ли они, такъ глубоко вѣровавшіе въ непогрѣшимость своей истины, думать, что ихъ ждетъ такое страшное обвиненіе! А между тѣмъ ему уже двѣ тысячи лѣтъ. Уже двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, Нѣкто, взглянувъ въ ихъ сердца, сказалъ—они фарисеи. Его не поняли, это правда. Его не понимаютъ и теперь и, кто знаетъ? можетъ быть никогда „всѣ“ не поймутъ, ибо, говоря его-же словами, люди не вѣдаютъ, что творятъ. Можетъ быть тѣ, которые не понимаютъ, и не должны понимать. Зачѣмъ только говорятъ они: горе тѣмъ, которые здѣсь ищутъ? Зачѣмъ они обращаютъ свою грубую силу противъ Достоевскихъ и Нитше? Или и это „нужно“? Но Нитше и Достоевскій уже не считаются съ нуждами добрыхъ и справедливыхъ (Миллей и Кантовъ). Они поняли, что человѣческое будущее, если только у человѣчества есть будущее, покоится не на тѣхъ, которые теперь торжествуютъ въ убѣжденіи, что у нихъ есть уже и добро и справедливость, а на тѣхъ, которые, не зная ни сна, ни покоя, ни радостей, борются и ищутъ, и покидая старые идеалы, идутъ на встрѣчу новой дѣйствительности, какъ-бы ужасна и отвратительна она ни была.—Нужно здѣсь замѣтить, что въ общемъ ученіе Нитше было неправильно истолковано. Привыкшій къ моралистическимъ перспективамъ современный умъ во всемъ, что говорилъ Нитше, искалъ лишь слѣдовъ новаго моралистическаго ученія. Нитше отчасти и самъ подалъ къ этому поводъ. Какъ и всякій почти писатель, т. е. человѣкъ, говорящій къ людямъ, онъ поневолѣ до нѣкоторой степени приспособлялся къ своей аудиторіи и предоставлялъ въ своихъ сужденіяхъ не только совѣщательный, но иногда и рѣшающій голосъ публикѣ. Такъ дѣлалъ и Достоевскій, который чувствовалъ себя, какъ мы видѣли, еще болѣе связаннымъ „духомъ времени“, чѣмъ Нитше. Слушатели-же чутко и жадно подмѣчали и вылавливали изъ словъ учителей „свое“, знакомое, понятное—и объ остальномъ нисколько не заботились. У Достоевскаго и у Нитше нашли мораль—кто новую, кто старую. Быть можетъ, будущія поколѣнія такъ-же спокойно станутъ читать ихъ, какъ теперь читаютъ Гете. Понемногу истолковывающая критика приспособитъ Заратустру и Раскольникова къ нуждамъ „добрыхъ и справедливыхъ“, убѣдивши ихъ, что Нитше и Достоевскій боролись съ отвлеченными или уже исчезнувшими навсегда фарисеями, а не съ той всегда существующей обыденностью (позитивизмомъ и идеализмомъ), которая является самымъ опаснымъ и неумолимымъ врагомъ людей трагедіи. Нитше говорилъ, что когда онъ бываетъ на людяхъ—онъ думаетъ, какъ всѣ и потому, главнымъ образомъ, искалъ уединенія, что только наединѣ съ собой чувствовалъ свою мысль свободной. Этимъ и страшна обыденность: она гипнотизируетъ милліонами своихъ глазъ и властно покоряетъ себѣ одинокаго мыслителя. И въ одиночествѣ трудно жить! Нитше съ горькой насмѣшкой замѣчаетъ: „въ одиночествѣ ты самъ пожираешь себя; на людяхъ— тебя пожираютъ многіе: теперь—выбирай!“ [1]). Но въ концѣ концовъ, прихо-

[1]) Соч. т. VI. Von alten und neuen Tafeln.

[1]) Соч. т. III, стр. 168.

дится выбирать одиночество; все-же оно лучше, чѣмъ „оставленность“, т. е. сознаніе, что среди огромнаго множества людей ты всѣмъ чуждъ: „о, одиночество, говоритъ Заратустра, о, моя отчизна, одиночество! Слишкомъ долго жилъ я дико на дикой чужбинѣ и теперь со слезами возвращаюсь къ тебѣ. Теперь грози мнѣ пальцемъ, какъ грозятъ матери, теперь улыбнись мнѣ, какъ улыбаются матери и скажи: „а кто когда-то, подобно бурѣ, умчался отъ меня? Кто, уходя, восклицалъ: слишкомъ долго жилъ я въ одиночествѣ и разучился молчать? Теперь ты научился этому? О, Заратустра, я все знаю: я знаю, что межъ многими ты былъ болѣе оставленнымъ, ты, одинокій, чѣмъ у меня. Одно дѣло оставленность, другое одиночество. Теперь ты узналъ это?“ [1]). Читатель видитъ теперь, въ чемъ задача Нитше: онъ беретъ на себя дѣло оставленнаго, забытаго добромъ, наукой и философіей человѣка. Надѣюсь, теперь понятно, почему „альтруизмъ“ не привлекалъ Нитше: среди оставленныхъ людей старинный споръ межъ альтруизмомъ и эгоизмомъ не существуетъ. Болѣе того, оба они дивятся, что могли когда-то враждовать межъ собой и почти не вѣрятъ, что это было дѣйствительностью, что это продолжаетъ и по сю пору быть дѣйствительностью. Да какъ повѣрить этому, когда оба они, и альтруизмъ, и эгоизмъ, принуждены валяться въ пыли и, грызя землю, безсмысленно восклицать, обращаясь къ современному богу - чудовищу необходимости или „естественному развитію“— „не намъ не намъ, а имени твоему“. Имени естественнаго развитія! Имени необходимости! Развѣ предъ лицомъ этихъ безсильныхъ боговъ альтруизмъ значитъ больше, чѣмъ эгоизмъ, даже преступленіе? Здѣсь всѣ различія, установленныя человѣкомъ, стираются, сглаживаются, уничтожаются на вѣки вѣчные. Если эгоизмъ ничего не значитъ, если нужно отречься отъ себя, то нужно уже заодно отречься и отъ ближняго и отъ всего, что дорого людямъ. И, наоборотъ, если можно намъ безбоязненно взглянуть въ лицо естественности, то отдѣльный человѣкъ долженъ быть такъ-же охраненъ противъ „необходимости“, какъ и цѣлый міръ. Выбора нѣтъ и быть не можетъ, хотя обыденность, принявшая мораль приспособленія, отказавшаяся отъ борьбы, принципіально утверждаетъ и проводитъ въ жизнь прямо противуположное воззрѣніе и всѣми силами стремится принудить всѣхъ людей принять свои принципы, которые она устами „добрыхъ и справедливыхъ“ съ одной стороны и ихъ постоянныхъ кліентовъ, всякаго рода обездоленныхъ и несчастныхъ съ другой, возводитъ въ высшіе законы нравственности и называетъ идеалами. Потому то людямъ трагедіи, „оставленнымъ“, приходится вести двоякую борьбу: и съ „необходимостью“, и со своими ближними, которые еще могутъ приспособляться и потому, не вѣдая, что творятъ, держатъ сторону самаго страшнаго врага человѣчества. Отсюда и двухчленная формула Нитше: „нѣтъ ничего истиннаго, все дозволено“. Первая часть ея направлена противъ необходимости и естественнаго развитія. Вторая — противъ людей, сознательно или безсознательно становящихся на защиту „законовъ природы“, которые такъ оскорбляли Достоевскаго. Нитше-же не только не стремится устранить изъ жизни все загадочное, таинственное, трудное и мучительное, но ищетъ всего этого. Въ законахъ природы, въ порядкѣ, въ

[1]) Соч. т. VI. Die Heimkehr.

наукѣ, въ позитивизмѣ и идеализмѣ—залогъ несчастья, въ ужасахъ жизни—залогъ будущаго. Вотъ основа философіи трагедіи: къ этому приводятъ скептицизмъ и пессимизмъ, которыхъ, когда-то, такъ испугался Кантъ и отъ которыхъ до сихъ поръ люди, каждый на свой ладъ, открещиваются, какъ отъ опаснѣйшихъ чудовищъ...

Нитше ставили въ вину его ненависть къ слабымъ и обездоленнымъ, и его аристократическую мораль. Я уже замѣтилъ, что всякаго рода мораль и аристократическая и демократическая—была Нитше чужда. Его задача лежитъ „по ту сторону добра и зла". Онъ, какъ и Карамазовъ, не принимаетъ моралистическаго истолкованія и оправданія жизни. Но въ ненависти къ „слабымъ" онъ повиненъ, они ему были такъ-же противны, какъ и ихъ постоянные защитники, „добрые и справедливые". Не своимъ несчастьемъ, не своими неудачами, а готовностью принять „состраданіе", которое имъ предлагаютъ въ утѣшеніе. Они вошли въ заговоръ противъ жизни, чтобъ забыть о своихъ несчастьяхъ—это Нитше считаетъ страшнѣйшимъ изъ преступленій, измѣной великому дѣлу и этого онъ никогда и никому не прощалъ. Все его ученіе, вся жизненная задача сводилась къ борьбѣ. Не естественно-ли было ему ненавидѣть тѣхъ, которые своею уступчивостью и трусостью не только усиливаютъ ряды и безъ того безчисленныхъ противниковъ, но смущаютъ немногихъ еще не потерявшихъ мужества бойцовъ? Любопытно, что учитель Нитше, Шопенгауеръ, мало цѣнилъ мужество, не понимая даже, для какой цѣли можетъ оно понадобиться въ жизни: „мужество, писалъ онъ, есть, собственно говоря, весьма второстепенная, просто унтеръ-офицерская добродѣтель, въ которой насъ даже превосходятъ животныя, почему, напримѣръ, говорятъ, мужественъ, какъ левъ". И конечно, Шопенгауеръ имѣлъ свои основанія такъ разсуждать: чтобъ писать книги съ пессимистическимъ направленіемъ, но съ оптимистической вѣрой, мужества не нужно. Въ такихъ дѣлахъ остроуміе, умѣнье подыскать красивое сравненіе или мѣткій эпитетъ, діалектическая изворотливость ума кажутся несравненно болѣе высокими качествами. Какъ странно должны были звучать для Нитше приведенныя слова Шопенгауера, если только ему приходилось вспоминать о нихъ. „Искусство для искусства" въ философіи-ли, въ поэзіи-ли, давно уже перестало соблазнять его: „борьба противъ цѣли въ искусствѣ, пишетъ онъ, всегда была лишь борьбой противъ морализирующей тенденціи, противъ подчиненія искусства морали. L'art pour l'art значитъ—къ чорту мораль! Но это не значитъ еще, что искусство вообще безцѣльно, безсмысленно, короче l'art pour l'art — червякъ, кусающій свой хвостъ... Что передаетъ намъ трагическій художникъ, если не безбоязненное состояніе предъ изображенными имъ ужасами и загадками?.. Предъ лицомъ трагедіи борецъ въ нашей душѣ празднуетъ свои сатурналіи; кто привыкъ къ страданію, кто ищетъ страданія—героическій человѣкъ поетъ, вмѣстѣ съ трагедіей, хвалу существованію и ему одному подноситъ трагикъ напитокъ этой сладчайшей жестокости" [1]). Видно, не однимъ унтеръ-офицерамъ нужно мужество и человѣку приходится подчасъ завидовать качествамъ животныхъ! „Есть-ли у васъ мужество, о, мои братья? спрашиваетъ Заратустра. Есть-ли у васъ смѣлость?

[1]) Соч: т: VIII, стр. 135.

Не мужество передъ свидѣтелями, а мужество пустынниковъ и орловъ, которыхъ даже и боги не видятъ? Кто глядитъ въ пропасть, но глазами орла, кто схватываетъ пропасть—когтями орла, у того есть мужество". Постоянными спутниками Заратустры были орелъ и змѣя: у нихъ онъ учился парить въ облакахъ и ползать по землѣ, смѣло глядѣть на солнце и не отрываться отъ земли. Сколько разъ былъ онъ на волосокъ отъ гибели, какъ часто овладѣвало имъ отчаяніе отъ сознанія, что взятая имъ на себя задача невыполнима, что трагедія въ концѣ концовъ должна уступить обыденности! Рѣчи Заратустры носятъ на себѣ ясные слѣды этой борьбы надежды съ безнадежностью. Но Нитше въ концѣ концовъ все-же добился своего. Онъ осмѣлился не только поставить вопросъ подпольнаго человѣка, но и дать на него отвѣтъ. „Великія эпохи нашей жизни, говоритъ онъ, начинаются тогда, когда мы пріобрѣтаемъ смѣлость переименовать въ добро то, что мы въ себѣ считали зломъ" [1]). Это значитъ, что Нитше рѣшается видѣть въ своемъ „эгоизмѣ", который онъ когда-то называлъ „змѣинымъ жаломъ" и котораго такъ боялся, уже не позорящее, а возвышающее свойство. Еще рѣзче и полнѣе та-же мысль выражается въ другомъ афоризмѣ: „рискуя оскорбить невинный слухъ, я устанавливаю слѣдующее положеніе: эгоизмъ лежитъ въ основѣ всякой аристократической души—я имѣю въ виду непоколебимую вѣру, что существамъ, какъ мы, всѣ другія существа, по самой природѣ вещей, должны быть подчинены и приносимы въ жертву. Аристократъ принимаетъ этотъ фактъ своего эгоизма, какъ нѣчто не требующее никакихъ разъясненій, не видя въ немъ ни жестокости, ни насилія, ни произвола, скорѣй, какъ нѣчто обусловленное міровыми законами; если-бы потребовалось найти для него названіе, онъ-бы сказалъ: это сама справедливость".

Посколько эти слова относятся къ самому Нитше (т. е. посколько они могутъ имѣть интересъ), тутъ есть небольшая неточность. Свой эгоизмъ онъ не принималъ, какъ фактъ, не требующій объясненія. И вообще „эгоизмъ", какъ мы помнимъ, очень и очень смущалъ Нитше—казался ему тривіальнымъ, отвратительнымъ. Такъ что, въ виду этого, слово „аристократъ" слѣдуетъ замѣнить другимъ, менѣе красивымъ словомъ „подпольный человѣкъ" тѣмъ болѣе, что все, что Нитше говорилъ объ аристократизмѣ, имѣло къ нему лично лишь посредственное отношеніе. Онъ самъ былъ только „подпольнымъ человѣкомъ", какъ читатель, вѣроятно, уже давно убѣдился. Къ аристократамъ, счастливымъ, удачникамъ, побѣдителямъ — онъ присталъ лишь по постороннимъ соображеніямъ, которыя вполнѣ объясняются слѣдующимъ его признаніемъ: „великое преимущество аристократическаго происхожденія въ томъ, что оно даетъ силы лучше выносить бѣдность" [1]). Нитше казалось, что его *бѣдность* будетъ меньше замѣтна подъ аристократическими манерами.

Въ этомъ есть доля истины. Но бѣдность остается бѣдностью, несмотря ни на какія манеры. И эгоизмъ, о которомъ говоритъ Нитше, былъ эгоизмъ не аристократа, спокойно и увѣренно принимающаго жертвы, а эгоизмъ бѣдняка, нищаго, возмущеннаго и оскорбленнаго тѣмъ, что даже и жертвами его брезгаютъ. Въ томъ и вся громадная заслуга Нитше, что онъ умѣлъ

[1]) Соч. т. VII, 100.

[1]) Соч. т. IV, 193.

предъ лицомъ всего міра отстоять „эгоизмъ“ бѣдности, не той бѣдности, съ которой борются общественными реформами, а той, для которой и въ благоустроеннѣйшемъ государствѣ будущаго не найдется ничего, кромѣ сострадания, добродѣтелей и идеаловъ. Вѣдь въ государствѣ будущаго такъ-же нѣтъ мѣста для трагическихъ людей, какъ и въ государствахъ современныхъ и такъ называемая буржуазная мораль тамъ будетъ лишь настолько измѣнена, насколько это нужно для „счастья большинства“. Для людей-же, въ родѣ Достоевскаго и Нитше, она будетъ цѣликомъ сохранена, имъ по прежнему достанутся въ удѣлъ прославленные аскетическіе идеалы и то „прекрасное и высокое“, которое такъ надавило за тридцать лѣтъ затылокъ подпольному человѣку. Но Нитше добродѣтелей и аскетизма не хочетъ и въ мораль самоотреченія не вѣритъ. Недаромъ онъ столько времени выслѣживалъ „психологію“ проповѣдниковъ нравственности. Онъ знаетъ уже, что всѣ пышныя слова о самоотреченіи были притворствомъ въ устахъ моралистовъ и философовъ. „Что общаго, замѣчаетъ онъ, у такихъ людей съ добродѣтелью!“ Подъ добродѣтелью они обыкновенно разумѣютъ тѣ жизненныя правила, которыя обезпечиваютъ имъ наибольшій успѣхъ въ ихъ дѣлѣ. „Философу, въ виду аскетическаго идеала, говоритъ Нитше, улыбается optimum условій высшей и смѣлой отвлеченной мысли; аскетическимъ идеаломъ онъ не отрицаетъ существованія; наоборотъ, имъ онъ утверждаетъ *свое* существованіе и *только* свое существованіе и это, по всей вѣроятности, въ такой степени, что онъ не далекъ отъ дерзновенной мысли—pereat mundus, fiat filosophia, fiat philosophus, fiam“ [1])... Послѣднія слова представляютъ почти буквальный переводъ знаменитой фразы бѣднаго героя изъ подполья: „свѣту-ли провалиться иль мнѣ чаю не пить? Я скажу, что свѣту провалиться, а чтобъ мнѣ чай пить“. Могъ-ли онъ когда нибудь думать, что брошенная имъ въ порывѣ злобы и ослѣпленія несчастной проституткѣ фраза будетъ переведена знаменитымъ философомъ на языкъ Цицерона и Горація и предложена какъ формула, опредѣляющая собою сущность *высшихъ* человѣческихъ стремленій? Если-бы Достоевскій могъ предвидѣть, что его маленькаго героя ждетъ такая великая слава, онъ-бы, пожалуй, опустилъ примѣчаніе къ „запискамъ изъ подполья“...

[1]) Соч. т. VII, 143.

XXIX.

Итакъ pereat mundus, fiam, пусть весь міръ погибнетъ, подпольный человѣкъ не откажется отъ своихъ правъ и не промѣняетъ ихъ на „идеалы“ сострадания и всѣ прочія блага въ томъ-же родѣ, спеціально для него уготовленныя современной философіей и моралью. Для Достоевскаго это было страшной истиной, которую онъ съ ужасомъ и стыдомъ рѣшался высказывать отъ имени героевъ своихъ романовъ. У Нитше это новая и величайшая „декларація правъ“, ради которой и была имъ предпринята вся подземная работа. Отсюда и жестокость Нитше. Онъ не стремится *избавить* себя и людей отъ „страданій“. Въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ другихъ, онъ далеко ушелъ отъ учителя своей молодости, Шопенгауера. Послѣдній, какъ извѣстно, училъ людей искать въ жизни покоя. „Никогда не слѣдуетъ, писалъ онъ, покупать наслажденія цѣною страданій ни даже хотя-бы рискомъ страданія, такъ какъ при

этомъ за негативное, стало быть, за призрачное, платишь положительною, реальною цѣною. Напротивъ, въ барышѣ остается всегда тотъ, кто жертвуетъ наслажденіемъ, чтобъ уйти отъ страданія. „Эти слова чрезвычайно характерны для философіи Шопенгауера и для всякой философіи вообще. Мудрость оффиціальныхъ мудрецовъ всегда смотрѣла на страданіе, какъ на нѣчто нелѣпое, безмысленное, ненужное, по самой своей сущности, чего слѣдуетъ во что бы то ни стало избѣгать. И такъ называемая житейская мудрость, посколько она выражалась въ словахъ, всегда точно такъже относилась къ страданію. Большинство народныхъ поговорокъ рекомендуютъ умѣренность и аккуратность, какъ высшія добродѣтели, наилучше обезпечивающія человѣку счастливое и спокойное существованіе. Не гонись за журавлемъ въ небѣ, а бери синицу—только въ руки. А между тѣмъ человѣческая жизнь, руководимая не поговорками и изрѣченіями мудрецовъ, а такая, какой она была во всѣ времена и у всѣхъ народовъ, представляется именно вѣчной, неустанной погоней за недающимся въ руки счастьемъ, этимъ журавлемъ въ небѣ, отъ котораго насъ такъ предостерегали всегда моралисты. Отъ синицъ съ отвращеніемъ бѣгутъ, хотя ихъ насильно почти суютъ всѣмъ въ руки. Генрихъ IV мечталъ о томъ, что-бы у каждаго поселянина была по воскресеньямъ къ обѣду курица. Если-бы и поселяне видѣли въ курицѣ свой идеалъ и стремились только къ спокойной и тихой жизни, жертвуя, какъ учатъ Шопенгауеръ и поговорки, „наслажденіемъ“, только-бы не страдать, можетъ быть исторія человѣчества была-бы менѣе ужасна. Но поселяне, какъ и ихъ правители, иначе смотрѣли на жизнь и никогда не ставили своимъ идеаломъ безболѣзненное существованіе. Наоборотъ, человѣкъ такой, какимъ его создала природа, за мгновеніе счастья, за призракъ счастья, готовъ принять цѣлые годы страданія и великаго несчастья. Въ такихъ случаяхъ онъ забываетъ всякіе разсчеты, всякій счетъ и идетъ впередъ, къ неизвѣстности, часто на вѣрную гибель. Гдѣ правда, въ словесной-ли мудрости или въ дѣйствительности? Точно-ли нужно такъ бояться неизвѣстности, страданія и гибели, какъ привыкли думать мы, учившіеся люди, черпающіе свои сужденія изъ вѣками накопленныхъ книгъ, или простой человѣкъ, не разучившійся довѣрять своимъ непосредственнымъ побужденіямъ, знаетъ больше, чѣмъ ученѣйшіе философы? Съ точки зрѣнія современной положительной науки тутъ, конечно, и вопроса не можетъ быть. Но Достоевскій, побывавшій въ каторгѣ, узналъ отъ своихъ товарищей по заключенію, т. е. у людей, которыхъ безстрашіе передъ страданіемъ привело въ мертвый домъ, иную истину. Изъ каторги онъ вынесъ „убѣжденіе“, что задача человѣка не въ томъ, чтобъ плакать надъ Макаромъ Дѣвушкинымъ и мечтать о такомъ будущемъ, когда никто никого уже не будетъ обижать, а всѣ устроятся спокойно, радостно и пріятно, а въ томъ, чтобъ умѣть принять дѣйствительность со всѣми ея ужасами. Не хотѣлось, о, какъ не хотѣлось ему принимать эту каторжную истину! Онъ думалъ сперва, что отдѣлается отъ нея платоническимъ уваженіемъ и снова заживетъ по старому! Но не человѣкъ гоняется за истиной, какъ полагалъ Шопенгауеръ, а истина за человѣкомъ. Каторжная мудрость нагнала Достоевскаго черезъ много лѣтъ, когда онъ уже жилъ далеко отъ Сибири, въ Петербургѣ, среди окружавшихъ его положительныхъ мыслителей, и заста-

вила его признать себя, служить себѣ. „Русскій народъ любитъ страданія“— это не былъ парадоксъ, какъ думали противники Достоевскаго — это была истина, только истина изъ другого міра, о которомъ пишущіе люди забыли, о которомъ вспоминали лишь затѣмъ, чтобъ съ сверкающими отъ негодованія глазами сказать: его не должно быть. Не должно быть, когда онъ есть! Достоевскій отвѣчалъ на это: любите не воображаемый, осчастливленный, а несчастный, безобразный, отвратительный народъ. Живите его жизнью. Можете вы это, хотите вы этого? Ваша-же помощь, всѣ ваши реформаторскія затѣи—самое послѣднее дѣло. И въ этомъ увидѣли парадоксъ—тѣ „добрые и справедливые“, которые пророчески вдохновлялись общественными идеалами и будущимъ человѣческимъ счастьемъ...

Теперь вслѣдъ за Достоевскимъ является Нитше. И онъ пришелъ изъ каторги—изъ подземнаго міра, изъ области трагедіи, откуда нѣтъ уже возврата въ міръ обыденности. Послушайте его—онъ доскажетъ то, чего не успѣлъ, а можетъ быть и не умѣлъ объяснить Достоевскій: „Я-же радуюсь, говоритъ Заратустра, великому грѣху, какъ моему великому утѣшенію. Но это сказано не для длинныхъ ушей. Не всякія уста имѣютъ право на это слово. Это тонкія, дальнія вещи. И бараньимъ копытомъ ихъ не должно касаться. Вы, высшіе люди! Думаете-ли вы, что я пришелъ сюда затѣмъ, что-бы исправить то, что вы испортили? Или чтобъ удобнѣе постелить страждущимъ? Или вамъ, потерявшимъ путь, заблудившимся, указать легчайшую дорогу? Нѣтъ, нѣтъ, трижды нѣтъ! Все чаще и чаще лучшіе изъ васъ будутъ гибнуть, ибо вамъ будетъ все труднѣе и труднѣе“. Необходимая оговорка: „не всякія уста имѣютъ право на эти слова.“ Надземные люди думаютъ и должны думать (для нихъ есть и обязательна мораль должнаго и недолжнаго) иначе. Но Достоевскій и Нитше говорили и вправѣ были говорить отъ имени подземныхъ людей—этого, конечно, никто оспаривать не станетъ, даже среди тѣхъ, которые не хотятъ считаться съ ихъ воззрѣніями. Впрочемъ, если и станутъ оспаривать — бѣды большой въ этомъ не будетъ. Философія трагедіи далека отъ того, чтобъ искать популярности, успѣха. Она борется не съ общественнымъ мнѣніемъ; ея настоящій врагъ—„законы природы“, людскія-же сужденія ей страшны лишь настолько, насколько своимъ существованіемъ они подтверждаютъ вѣчность и неизмѣнность законовъ. Какъ-бы ни былъ смѣлъ одинокій мыслитель, отъ времени до времени его невольно охватываетъ ужасъ при мысли, что большинство, „всѣ“, которыхъ онъ учится презирать, въ концѣ концовъ все-же, быть можетъ, правы. Но, если противъ него разговаривающіе и пишущіе собратья, то за него молчащій и живущій особенной, неизслѣдованной и таинственной жизнью народъ. Не тѣ „умные мужики“, у которыхъ ищетъ подтвержденія своему ученію гр. Толстой, а тотъ неумный, грубый, простой народъ, который нужно переучивать, передѣлывать, просвѣщать, словомъ, приспособлять къ нашимъ идеаламъ. Народъ, который если и знаетъ поговорки, то живетъ, во всякомъ случаѣ, по иной мудрости, которую мы не въ силахъ дискредитировать въ его глазахъ ни обществами трезвости съ чайными, ни школами, ни душеспасительной литературой, ни прогрессомъ. Онъ не возражаетъ намъ, онъ даже соглашается съ нами, пьетъ иногда нашъ чай, читаетъ сочиненныя для него гр. Тол-

стымъ сказки и умиляется имъ, но жить продолжаетъ по своему, ища своихъ радостей и безстрашно идя на встрѣчу своимъ страданіямъ. И это не только русскій народъ, какъ писалъ Достоевскій, а всякій. Во Франціи, въ Италіи, въ Германіи вы видите то-же, что и въ Россіи. Идеалы о курицѣ къ воскресному обѣду и всеобщемъ счастіи выдумывались всегда учителями, учеными людьми. Оттого, вѣроятно, они никогда и не будутъ осуществлены, хотя оптимисты и полагаютъ, что ихъ царство близко. Уже то обстоятельство, что стали возможны учителя въ родѣ Достоевскаго и Нитше, проповѣдующіе любовь къ страданію и возвѣщающіе, что лучшіе изъ людей должны погибнуть, ибо имъ будетъ все хуже и хуже, показываетъ, что розовыя надежды позитивистовъ, матеріалистовъ и идеалистовъ были только дѣтскими грезами. Трагедіи изъ жизни не изгонятъ никакія общественныя переустройства и повидимому настало время не отрицать страданія, какъ нѣкую фиктивную дѣйствительность, отъ которой можно, какъ крестомъ отъ черта, избавиться магическимъ словомъ „ея не должно быть“, а принять ихъ, признать и, быть можетъ, наконецъ, понять. Наука наша до сихъ поръ умѣла только отворачиваться отъ всего страшнаго въ жизни, будто-бы оно совсѣмъ не существовало, и противоставлять ему идеалы, какъ будто-бы идеалы и есть настоящая реальность. Для „интеллигенціи“ наступило трудное время. Прежде она плакала надъ страдающимъ народомъ, взывала къ справедливости, требовала иныхъ порядковъ и, кстати, не имѣя на это никакихъ правъ, обѣщала иные порядки и радовалась своей готовности и своему искусству притворяться и лгать, видя въ этомъ свое исключительное нравственное качество. Теперь къ ней предъявлено новое требованіе. Не наукой, конечно,—наука вѣдь создавалась учеными и требовала лишь того, что ученымъ легче всего было исполнить. Теперь жизнь явилась къ намъ съ своими требованіями. Она объ идеалахъ и не вспоминаетъ. Съ загадочной суровостью она своимъ нѣмымъ языкомъ говоритъ намъ нѣчто такое, чего мы никогда не слышали, чего мы и не подозрѣвали. Нитше и Достоевскій только истолковываютъ ея непонятный языкъ, когда говорятъ, что намъ будетъ все хуже и хуже. Наши разсчеты не оправдались. Не у поселянъ будетъ къ воскресному обѣду курица, а у насъ отнимутся всѣ и матеріальныя, и духовныя блага, которыми насъ дарила наука. И лишь тогда, когда не останется ни дѣйствительныхъ, ни воображаемыхъ надеждъ найти спасенье подъ гостепріимнымъ кровомъ позитивистическаго или идеалистическаго ученія, люди покинутъ свои вѣчныя мечты и выйдутъ изъ той полутьмы ограниченныхъ горизонтовъ, которая до сихъ поръ называлась громкимъ именемъ истины, хотя знаменовала собой лишь безотчетный страхъ консервативной человѣческой натуры предъ той таинственной неизвѣстностью, которая называется трагедіей. Тогда, быть можетъ, поймутъ, отчего Достоевскій и Нитше ушли отъ гуманности къ жестокости и на своемъ знамени начертали странныя слова: Wille zur Macht. Задача философіи не въ томъ, чтобъ научить насъ смиренію, покорности, самоотреченію. Всѣ эти слова были выдуманы философами не для себя, а для другихъ. Когда гр. Толстой говоритъ: исполняйте волю пославшаго васъ сюда и слово „пославшаго“ пишетъ съ маленькой буквы, мы понимаемъ уже, что онъ вслѣдъ за другими, существовавшими до него проповѣдниками, требуетъ отъ

насъ, чтобъ мы исполняли его собственную волю. Не давая себѣ въ томъ отчета, онъ въ привычной намъ и потому не оскорбляющей слуха формѣ повторяетъ слова Нитше и подпольнаго человѣка: pereat mundus, fiam. Для всѣхъ людей, въ концѣ концовъ, существуетъ только этотъ одинъ послѣдній законъ (у Достоевскаго „высшая идея"). Но „великіе" болѣе или менѣе смѣло выражаютъ его, а невеликіе—таятъ про себя. Законъ-же остается однимъ для всѣхъ. Не вправѣ-ли мы въ его универсальности видѣть признакъ его силы и признать поэтому, что „санкція истины" за героемъ подполья? И что декларація правъ, возвѣщенная Нитше и его Wille zur Macht есть нѣчто большее, чѣмъ идеалы и pia desideria, которыми были до сихъ поръ полны ученыя книги? Можетъ быть подпольный человѣкъ былъ несправедливъ къ „законамъ природы", когда говорилъ, что они болѣе всего обижали его! Вѣдь они-же, эти законы, дали ему, ничтожному, презрѣнному, всѣми отвергнутому существу, гордое сознаніе его человѣческаго достоинства, приведши его къ убѣжденію, что весь міръ стоитъ не больше, чѣмъ одинъ подпольный человѣкъ!

Такъ или иначе—философія трагедіи находится въ принципіальной враждѣ съ философіей обыденности. Такъ, гдѣ обыденность произноситъ слово „конецъ" и отворачивается, тамъ Нитше и Достоевскій видятъ начало и ищутъ. Въ „also sprach Zarathustra" есть разсказъ о „безобразнѣйшемъ человѣкѣ", символически рисующій собственную ужасную жизнь Нитше. Онъ слишкомъ великъ и я могу привести здѣсь только отрывки изъ него, но рекомендую читателю, интересующемуся философіей Нитше, прочесть его цѣликомъ и по возможности въ подлинникѣ. „Ландшафтъ внезапно измѣнился и Заратустра вошелъ въ царство смерти. Здѣсь высились черныя и красныя скалы, но не было ни травы, ни дерева, не слышно было птичьихъ голосовъ. Эта была долина, которой избѣгаютъ всѣ звѣри — даже хищные. Только особаго рода безобразныя, толстыя, зеленыя змѣи приползаютъ сюда подъ старость умирать. Оттого пастухи и называли эту долину Змѣиной смертью. Заратустра погрузился въ мрачное размышленіе: ему казалось, что онъ однажды уже стоялъ здѣсь. Многое тяжелое вспомнилось ему, такъ что онъ все замедлялъ и замедлялъ шагъ и, наконецъ, остановился. Но, поднявши глаза, онъ увидѣлъ на дорогѣ что-то похожее съ виду на человѣка, но едва-ли человѣка: что-то, чему и названія найти нельзя". Это и былъ „безобразнѣйшій человѣкъ", ушедшій отъ людей въ мрачную долину Змѣиной смерти. Отчего онъ ушелъ отъ людей? „Они (люди) преслѣдуютъ меня, говоритъ безобразный человѣкъ Заратустрѣ,—теперь ты мое послѣднее убѣжище. Они преслѣдуютъ меня не своей ненавистью, не своими солдатами: надъ всѣмъ этимъ я-бы смѣялся, я-бы даже гордился, радовался этому! Развѣ до сихъ поръ успѣхъ не былъ у тѣхъ, которыхъ хорошо преслѣдовали? Ибо кто хорошо преслѣдуетъ, тотъ научается и слѣдовать: вѣдь онъ находится всегда позади. Но ихъ состраданіе—отъ ихъ состраданія я бѣгу и ищу у тебя убѣжища. О, Заратустра; защити меня, ты—моя послѣдняя надежда, единственный человѣкъ, понявшій меня". Такіе люди, обитатели „Змѣиной смерти", приходятъ искать надежды у Заратустры. И чего имъ нужно? Слушайте дальше. Безобразнѣйшій человѣкъ говоритъ: „каждый на твоемъ мѣстѣ бросилъ-бы мнѣ милостыню—свое состраданіе, словомъ

или взглядомъ. Но я не нищій, ты угадалъ это; я самъ богатъ великимъ, страшнымъ, безобразнѣйшимъ, неизреченнѣйшимъ. Съ трудомъ вырвался я изъ толпы сострадательныхъ людей и пошелъ искать того единственнаго человѣка, который учитъ теперь, что состраданіе навязчиво—тебя, о Заратустра, который учитъ, что нежеланіе помочь болѣе благородно, чѣмъ выпрыгивающая впередъ добродѣтель; но состраданіе называется теперь добродѣтелью у всѣхъ маленькихъ людей: они не умѣютъ уважать великое несчастье, великое безобразіе, великую неудачу"... *Уважать* великое безобразіе, великое несчастіе, великую неудачу! Это послѣднее слово философіи трагедіи. Не переносить всѣ ужасы жизни въ область Ding an sich, за предѣлы синтетическихъ сужденій a priori, а уважать! Можетъ идеализмъ или позитивизмъ такъ относиться къ „безобразію"? Когда Гоголь сжегъ рукопись второго тома „Мертвыхъ душъ" его объявили сумасшедшимъ — иначе нельзя было спасти идеалы. Но Гоголь былъ болѣе правъ, когда сжигалъ свою драгоцѣнную рукопись, которая могла-бы дать безсмертіе на землѣ цѣлому десятку не „сумасшедшихъ" критиковъ, чѣмъ когда писалъ ее. Этого идеалисты не допустятъ никогда, имъ нужны „творенія Гоголя" и нѣтъ дѣла до самого Гоголя и его „великой неудачи, великаго несчастья, великаго безобразія". Такъ пусть-же они навсегда покинутъ область философіи! Да и зачѣмъ она имъ, наконецъ? Развѣ ихъ заслуги недостаточно оправдываются ссылкой на желѣзныя дороги, телеграфы, телефоны, потребительныя общества и даже на первый томъ „мертвыхъ душъ", поскольку онъ способствуетъ прогрессу? Философія-же есть философія трагедіи. Романы Достоевскаго и книги Нитше только и говорятъ, что о „безобразнѣйшихъ" людяхъ и ихъ вопросахъ. Нитше и Достоевскій, какъ и Гоголь, сами были безобразнѣйшими людьми, не имѣвшими обыденныхъ надеждъ. Они пытались найти свое тамъ, гдѣ никто никогда не ищетъ, гдѣ по общему убѣжденію нѣтъ и не можетъ быть ничего, кромѣ вѣчной тьмы и хаоса, гдѣ даже самъ Милль предполагаетъ возможность дѣйствія безъ причины. Тамъ, можетъ быть, каждый подпольный человѣкъ значитъ столько-же, сколько и весь міръ, тамъ, можетъ быть, люди трагедіи и найдутъ то, чего они искали... Люди обыденности не захотятъ переступить въ погонѣ за такимъ невѣроятнымъ „быть можетъ" роковую черту. Но вѣдь ихъ никто и не зоветъ къ этому. Оттого-то и вопросъ поэта: aimes-tu les damnés, dis-moi, connais-tu l'irrémissible?

Л. Шестовъ.

Конецъ.

„ИПОЛИТЪ“ ЭВРИПИДА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНѢ.

Представленію трагедіи предшествовало чтеніе Д. С. Мережковскаго: „О новомъ значеніи древней трагедіи“, которое на другой день всѣ прочли въ „Новомъ Времени“. Появись эта краткая и справедливая статья въ той-же газетѣ наканунѣ представленія, или въ самый день представленія на оборотѣ афишъ—и это литературное введеніе къ сценическому зрѣлищу выиграло-бы въ понятности, въ убѣдительности, въ тоже время устранивъ изъ зрѣлища самую его непріятную часть. Замѣчательный по звучности, ясности и пріятности (въ залѣ) голосъ лектора звучалъ глухо въ огромномъ зданіи театра. При всѣхъ усиліяхъ слуха—связность рѣчи терялась, и долетали только афоризмы. Малѣйшій шорохъ въ сосѣдней ложѣ (всѣ знаютъ, какъ наша публика на этотъ счетъ безцеремонна) уносилъ подлежащее, сказуемое, а то и все главное предложеніе изъ фразы, и вы ловили, раздосадованный и измученный, только ея послѣднія разсыпчатыя слова. „Театръ оскверненъ“... „современно не сегодняшнее, а вѣчное“... „такая-то олимпіада аѳинской эры и сегодняшній вечеръ здѣсь, въ Петербургѣ“... Эти афоризмы, какъ они ни кратки, были однако достаточны, чтобы заставить почувствовать, что мы собрались сюда не на зрѣлище и удовольствіе, не „пришли въ театръ“, а присутствуемъ при гигантскомъ напряженіи воли одного или немногихъ лицъ вдвинуть на сцену театра нѣчто новое, какъ-бы неумѣщающееся на ней. „Трещитъ по всѣмъ швамъ“, такъ можно сказать про тѣло театра, когда въ него вошла эта истинная древняя душа его. Я думаю, что въ этихъ словахъ я отыскиваю только философское обоснованіе восклицанію 19-лѣтней дѣвушки, случайно уловленному мною по окончаніи зрѣлища, при выходѣ изъ театра. Лицо ея было глубоко задумчиво и она произнесла, почти со слезами въ голосѣ:

„Какъ упало съ тѣхъ поръ все, все“...

— Что? не удержался я и спросилъ.

„Человѣкъ, жизнь—все“...

Въ самомъ дѣлѣ, смотря на зрѣлище, было почти нестерпимо думать, что вотъ на завтра здѣсь-же будетъ представленъ клочекъ изъ жизни петербургскихъ чиновниковъ, самая остроумная часть котораго, заставляющая заливаться смѣхомъ всѣ пять ярусовъ

еатра, заключается въ томъ, что одному актеру, во время кадрили, пришло на умъ аккомпанировать танцамъ и музыкѣ носкомъ сапога. Сапогъ повертывался такъ и этакъ. И то, что въ пьесѣ игралъ роль сапогъ—и такую „говорящую“ роль—это составило психологическій центръ дѣла и создало, такъ сказать, успѣхъ пьесѣ, автору, вечеру и больше всего, конечно, театральной кассѣ.

„Какъ упалъ человѣкъ съ тѣхъ поръ“... „Нужно было совершиться какому-то вторичному и еще болѣе глубокому, чѣмъ первое, грѣхопаденію, пусть и незамѣтному для самого человѣка, чтобы онъ упалъ оттуда—сюда“, такъ и я думалъ все время, пока длилось зрѣлище.

* * *

На разработку его, я думаю, были употреблены безчисленныя усилія. Можно было замѣтить, что нѣкоторыя дѣйствующія лица хора совершали жесты и движенія нѣсколько автоматично, какъ-бы боясь оступиться, отъ излишней осторожности. Нужно было каждому актеру, завтра и вчера играющему „камедь“, совершенно перевоплотиться, пересоздаться для этого представленія: и это въ общемъ и въ частностяхъ было почти достигнуто. Мы дѣйствительно не имѣли на сценѣ никакого остатка отъ вчерашнихъ и завтрашнихъ зрѣлищъ, и иллюзія на нѣсколько часовъ получилась полная.

Съ самаго начала представленія, даже нѣсколько предшествуя ему, и до конца его, играла тихая, почти заглушонная и невидимая музыка. Есть-ли это новая прибавка, или воспроизведеніе древности—мы не знаемъ: но для новаго зрителя она показалась намъ необходимою. Мы дотого привыкли видѣть на сценѣ нервы, изломанность, какіе-то осколки характеровъ, мучительно кричащіе о себѣ—что сразу и безъ подготовленія въ звукахъ увидѣть необыкновенный покой и важность жизни, какую-то безъ-слезную, бѣлую „обѣдню“—было-бы слишкомъ рѣжуще и для глаза, и для мысли. Далѣе, музыка сглаживала и дѣлала вовсе незамѣтнымъ отсутствіе того множества случайныхъ поворотовъ дѣйствія, то смѣшныхъ, то жалостныхъ, или неожиданныхъ и пугающихъ, что обычно наполняетъ сцену и занимаетъ „театрала“ на два-три часа. Я хочу сказать, что привычка къ шуму и гаму на сценѣ сдѣлалась уже неистребимой въ современномъ зрителѣ, и чтобы безъ шума, безъ гама и случайностей не скучать въ зрительномъ залѣ, человѣку нашего времени надо быть нѣсколько парализованнымъ, быть притупленнымъ изящнымъ притупленіемъ. Черезъ музыку это и достигалось. Она все время аккомпанировала сценѣ тихими тонами, медленными гаммами, не привлекая собственно на себя никакого вниманія, и необыкновенно помогая цѣлому.

Почти съ самыхъ-же первыхъ секундъ, какъ раздвинулся занавѣсъ и показалась нагая Грецiя, сама въ себѣ, не затѣненная книгою и книгопечатаніемъ, гимназіею и трудами ученія, а свободная, легкая, общедоступная, требующая только вниманія, въ публикѣ разлилась смѣсь недоумѣнія и восхищенія. Недоумѣнія—къ смыслу, восхищенія—передъ пластикой. Спокойствія и равнодушія въ публикѣ во всякомъ случаѣ не было. Собственно представленіе „Ипполита“ (обозначая все новыми терминами) сочетало въ себѣ драму, балетъ и концертъ, явно требуя для себя, наравнѣ съ словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкальнаго аккомпанимента. Все пред-

ставленіе было классической статуей, но только движущейся и мѣняющейся: „статуйность“ зрѣлища — это было главнымъ отъ него впечатлѣніемъ. Не знаю, сняты-ли съ него фотографіи: но мысль о ихъ необходимости не оставляла меня ни на минуту. Статуи—молчаливы. Я уже сказалъ, что шумъ и гамъ, нервы и патологія наполнили современную сцену. Древняя трагедія, будучи дивною статуею, говоритъ мало, медленно: „душа словесная“ какъ-бы только пробивается еще, выбивается изъ прекраснаго тѣла, но не вырвалась изъ него, не освободилась, не полетѣла по своимъ особливымъ законамъ и не разбила прекрасную форму, выносившую ее.

Д. С. Мережковскій въ лекціи своей разсказалъ намъ смыслъ этой древней трагедіи. Но сама трагедія далеко не говоритъ объ этомъ такъ раздѣльно, развито и углубленно, какъ ея комментаторъ. Скорѣе древнимъ только приходили на умъ темы Д. С. Мережковскаго: они догадывались о нихъ, какъ дѣти—глубокимъ и чистымъ догадываніемъ. О, какъ бываютъ трудны и медленны первыя догадки. Но зато онѣ сказываются такими словами, какихъ не умѣетъ найти поздній и болѣе развитый умъ. Конечно, какъ разъяснялъ въ своемъ чтеніи переводчикъ древней трагедіи, уже въ древнемъ человѣкѣ, еще задолго до Р. Х., почувствовалось это двойное влеченіе: одно—къ соединенію половъ, легкое, не трудное, доступное всякому, всякимъ и испытываемое, которое въ психологическомъ предвареніи своемъ называется „любовью“, а въ реальномъ осуществленіи даетъ бракъ, семью и рождаетъ дѣтей; и другое влеченіе—гораздо рѣдчайшее, переживаемое почти каждымъ на короткое время въ пору предъ-любовную, но затѣмъ въ этихъ „всѣхъ“ безслѣдно исчезающее, хотя исключительные, рѣдкіе люди бываютъ и остаются имъ проникнуты на всемъ протяженіи своего безъ-плоднаго, не рождающаго существованія. Это—влеченіе къ полной и нетронутой цѣлокупности себя, отталкиванія отъ всякаго общенія съ другимъ поломъ, вѣчная дѣвственность. Дѣвственность, какъ natura divina (въ смыслѣ *„странная, не человѣческая*, неизъяснимая“), а не какъ законъ, идеалъ или заповѣдь, что явилось все гораздо позже. Намъ кажется, Д. С. Мережковскій преувеличиваетъ, приписывая Ипполиту такую virginitas naturalis: изъ трагедіи Эврипида видно, что скорѣе Ипполитъ проходитъ только дѣвственность возраста, нѣсколько застоявшуюся, задлившуюся въ немъ. Охотникъ, среди товарищей, въ лугахъ, въ лѣсахъ, онъ „изступленно стыдливъ“ какъ всѣ мы въ 13—14 лѣтъ; скорѣй пора его—предъ-любовная. Но во всякомъ случаѣ этотъ моментъ, всего только минута возраста всѣхъ насъ, есть дробь цѣлаго и огромнаго, о которомъ говоритъ Д. С. Мережковскій, и о чемъ подъ именемъ „Афродиты Уранiи“ говоритъ Платонъ въ „Пирѣ“. „Артемида“ есть дѣйствительно фактъ психологіи и исторіи. Отталкиваніе отъ сближенія половъ несравненно рѣже, но есть и было съ древнихъ временъ. Борьба между Артемидою и Афродитою налицо не только въ исторіи Федры и Ипполита, но и въ исторіи всемірной.

* * *

Когда я смотрѣлъ „Ипполита“ и слушалъ рѣчи двухъ, борющихся за судьбу человѣка и въ душѣ человѣка, „богинь“, я припомнилъ свое посѣщеніе въ Римѣ мастерской одного нашего художника. Показавъ мнѣ разныя рѣдкости, онъ взялъ напослѣдокъ со стола

двѣ глиняныя куколки, немного совершеннѣе по работѣ нашихъ деревенскихъ глиняныхъ пѣтушковъ и сказалъ: „вотъ пенаты древне-римскіе, купилъ за столько-то на толкучемъ, подлинная древность по опредѣленію знатоковъ"—„Пенаты"? переспросилъ я съ удивленіемъ:—„Да, это Mars и Venus; ихъ ставили въ каждой хижинѣ Лаціума и они охраняли семью" (нашъ „домовой", но еще въ добромъ смыслѣ). Вспомнилъ я это смотря на „Ипполита" и держа въ умѣ слова Библіи о сотвореніи человѣка, мужчины и женщины, „по образу и по подобію божьему". Въ Лаціумѣ не читали Библіи, а былъ инстинктъ выразить ея истину, и они душу воителя и звѣролова поняли какъ отпрыскъ Mars'a, „образъ и подобіе" его, а душу родительницы, жены и хозяйки латинскихъ хижинъ, обозначили какъ текущую изъ существа Venus. Словомъ, если человѣкъ дѣйствительно „по образу и подобію", то вѣдь это только другія слова для обозначенія мысли, что „небеса по образу и подобію человѣка"... И ужъ разъ человѣкъ—небеснообразенъ, небо—человѣкообразно. Этой связи разорвать нельзя, какъ бытіе фотографіи и ея непремѣннаго въ такомъ случаѣ оригинала. Или навсегда мы должны признать человѣка камнемъ, прахомъ изъ праховъ, безъ связей съ небомъ, или ужъ человѣкъ вселится въ небо, конечно увеличенный, громадный, необозримый, гремящій молніями, смотрящій звѣздами. Venus-Mars, или какъ хотите назовите, но что-то *непремѣнно человѣкообразное*. Или и душа моя, и загробная жизнь—миѳы, или не совсѣмъ призрачны были миѳы древности. Они были похожи на истину, пожалуй, на наши современныя метафизическія и религіозныя представленія, какъ глиняная куколка, показанная мнѣ въ Римѣ нашимъ художникомъ на Афродиту Милосскую. Но вѣдь между ними есть разница въ мастерствѣ и обработкѣ, а разницы въ тенденціи, въ догадкѣ—нѣтъ; и даже можетъ быть подъ куколкой тенденція была искреннѣе и живѣе, чѣмъ подъ Парижской „дивой".

Второе, что припомнилось мнѣ, когда я смотрѣлъ „Ипполита"—это собственноручная подпись Льва XIII подъ своимъ портретомъ въ Христіанскомъ Музеѣ при Латеранскомъ соборѣ (тамъ два музея—„Museo pagano" и „Museo christiano"). Портретъ, небольшой и вообще не показной, подаренъ былъ вскорѣ послѣ избранія въ папы, и въ подписи, очень одушевленной (на латинскомъ языкѣ), мнѣ кажется, сказалась минута волненія отъ избранія и въ ней онъ высказалъ „для чего я папа", и даже отдаленно указалъ, *чей* онъ „папа". „Sancta Virgo"... начинаются строкъ восемь письма: подпись есть собственно письмо къ Пречистой Дѣвѣ; и это *обѣтное* письмо содержитъ какъ-бы Аннибалову клятву неустанно бороться съ врагами Sanctae Virginis и надежду побѣдить ихъ. Ни о чемъ другомъ—ни слова; ни чьего еще имени, кромѣ Воплотительницы Бога и—своего (въ подписи). Католичество, какъ рыцарство св. Дѣвы, какъ тысячелѣтнее служеніе virginitati naturali, той „Ураніи", имя которой уже попадается у Платона и которую почтили въ Артемидѣ греки—такъ и било въ каждой строкѣ замѣчательной подписи. Такъ что Д. С. Мережковскій, соединившій трагедію Эврипида со смысломъ новыхъ, намъ современныхъ бореній, да и вѣчныхъ—конечно, былъ правъ. Едва-ли бы онъ напрягъ огромныя усилія для вдвиженія ея на Александринскую сцену еслибъ для него она была только археологическимъ и литературнымъ фактомъ. Постановка „Ипполита", а за нимъ вѣ-

роятно и другихъ трагедій Софокла и Эсхила, есть только моментъ въ огромной идейной борьбѣ, куда вовлечена древность и новыя времена, борьбѣ идейной и религіозной.

* * *

Я позволю себѣ сдѣлать только одну поправку къ идеямъ Д. С. Мережковскаго,—не отъ своего ума, а просто отъ вычитанныхъ книгъ. Дѣло въ томъ, что сама древность—и не только Грецiя, но и Востокъ,—считали именно Артемиду, а не Афродиту „жестокою", что очень правильно и уже предсказало новѣйшій европейскій аскезисъ, который внесъ суровыя, страдальческія, въ среднія вѣка даже кровавыя, ноты въ христіанство. Вл. Соловьевъ, припоминая испанскую инквизицію, раздраженно и безсильно говоритъ, что тутъ сказались карѳагенскія колоніи на Пиринейскомъ полуостровѣ, остатки колоніальной пунической крови, „воскресившей культы Молоха и *Астарты*". Въ общихъ представленіяхъ у насъ „Астарта" представляется какъ Афродита, поставляется на ея мѣсто, и считается родительницей плодовъ земныхъ, устроительницей плодородія всѣхъ тварей. Мнѣніе это такъ привилось, что даже и не надо бы его поправлять. Пусть невѣрное имя прилагается къ обратному факту. Но для научно-образованныхъ людей слѣдуетъ не упускать изъ виду слѣдующую историческую истину, которую для убѣдительности я приведу въ видѣ цитаты: „Для *умерщвленія тѣлесной похоти* въ жрецахъ и служителяхъ храмовъ своихъ, *цѣломудренная* богиня *Астарта* требовала, чтобы они были кастрированы собственными руками. Поэтому при ея храмахъ были тысячи кастрированныхъ жрецовъ и служителей, которые назывались *галлами*. *Подъ разными именами* Астарта была чтима во многихъ странахъ Азіатскаго міра, Греціи и Рима. Ея служители, *галлы*, одѣвались въ пестрыя женскія платья; головы у нихъ были обвиты желтыми полотняными или шелковыми повязками, другіе носили бѣлую одежду, украшенную спереди полосами красной ткани. Руки у нихъ были открыты до самаго плеча... На празднествахъ они бѣгаютъ, кружатся, въ экстазѣ кусаютъ себѣ руки, а потомъ рѣжутъ ихъ мечами. Одинъ изъ нихъ, превосходящій прочихъ безумiемъ, пускается со стонами и воплями пророчествовать,—какъ дѣлали и жрецы Ваала,—онъ при всѣхъ исповѣдуетъ свои грѣхи, беретъ бичъ съ узлами и бьетъ имъ себя по спинѣ до крови, рѣжетъ себя мечами, такъ что съ израненнаго тѣла льется кровь" (*В. Соколовъ*: „Обрѣзаніе у евреевъ", Казань, 1892 г., стр. 173). — Извѣстно, что „Астарта" азіатцевъ была въ тоже время „луна" и что Артемида грековъ имѣла это-же ночное свѣтило своимъ осязаемымъ, умоляемымъ образомъ. Отъ этого въ древности, особенно на Востокѣ, она изображалась съ *луннымъ серпомъ* надъ головою, обращеннымъ двумя острыми краями кверху [1]). Когда, путешествуя по Италiи, я слѣдилъ за особымъ, не имѣющимъ никакихъ отраженій у насъ, культомъ „Мадонны", то я замѣтилъ, что и тамъ всюду она изображается съ *серпомъ лу-*

[1]) У мусульманъ, какъ извѣстно, до сихъ поръ „луна"—на знаменахъ и флагахъ. Обычно это считается „модою" или „такъ-себѣ", во всякомъ случаѣ безъ опредѣленнаго смысла, безъ догмата и тенденціи подъ собою, безъ какой-либо „вѣры въ луну". Но если мы сблизимъ „Аллахъ" съ *Элоахъ*, единственнымъ числомъ отъ множественнаго *Элогимъ* (Бытіе I), и укажемъ на вѣчныя и вѣчно неясныя, безсильныя попытки пророковъ отдѣлить *Элоахъ* отъ „ваали" (=владыки, господа), то поймемъ, что у мусульманъ, *не допускающихъ никакого видимаго изображенія божества*, сохранился однако лунный серпъ, бывшій нѣкогда постояннымъ спутникомъ Азіатской „Небесной Дѣвы".

ны, но не на головѣ, а подъ ногами; однако подъ ногами не въ знакъ униженія луны, растаптыванія ея, а какъ *подножія* и почти *престола*. Книжнымъ основаніемъ для этого взяты слова изъ XII-ой гл. „Апокалипсиса“ о „женѣ рождающей“, подъ ногами которой „луна“. Но Мадонна—не рождаетъ; въ одѣяніяхъ, съ руками на груди, всегда у католиковъ чрезвычайно юная, она—дѣвственница. Какая связь вѣковъ здѣсь, соотношеніе тысячелѣтій; какое единство воображенія, и вѣчность неумирающей темы. Эта *Лунная Дѣва*, и она-же какъ *Мать-Кормительница* на другихъ изображеніяхъ того-же имени, въ тѣхъ-же храмахъ, и соединили и раздѣлили два туманныя олицетворенія древности и Эврипида. Они дѣйствительно живы и сейчасъ и хотя получили другія „примѣты“, но существо подъ ними — одно. Въ общемъ, такъ или этакъ, virginitas выражалась на Востокѣ Астартою, на Западѣ—Артемидою; и по крайней мѣрѣ на Востокѣ это была *жестокая* богиня [1]).

Напротивъ, слова въ „Ипполитѣ“ о жестокости Афродиты есть частная мысль Эврипида, за которую „стародумъ“ Греціи, Аристофанъ, и назвалъ его декадентомъ, и извратителемъ исконныхъ понятій родины. Ибо родительница плодовъ земныхъ, растительныхъ, какъ и животныхъ, представляетъ собою кротость, простоту и законосообразность:

> Все, что даетъ Афродита Земная—
> *Радость полей и луговъ, и лѣсовъ....*

такъ формулировалъ ее, въ одномъ стихотвореніи, даже аскетъ (по недоумѣнію), В. С. Соловьевъ. А Гезіодъ въ „Теогоніи“ говоритъ о ней-же:

> Но отъ начала честь воспріяла она (Афродита);
> ей выдѣленъ
> *Особый удѣлъ* среди людей безсмертныхъ боговъ,
> *Это—дѣвичья болтовня и смѣхи, и лукавство,*
> *И веселіе, и сладость любви, и нѣжность.*
> („Теогонія“ Гезіода, пер. Т. Властова, стр. 28).

Такимъ образомъ „Афродита“ (для насъ вѣдь это *фактъ*, а не *лицо*)—простушка по поведенію, высоко-метафизична по природѣ, небесна по происхожденію (ἐξ Οὐρανοῦ, по Гезіоду); но ни въ какомъ случаѣ—не кровава; и хоть чувственна, но въ мѣру, и нисколько не сладострастна, если люди имѣютъ мудрость склонять передъ нею головы во-время. Она дѣйствительно „властительница“ — за исключеніемъ суроваго круга virginitatis naturalis,—но нѣжною властью и пріятною самимъ людямъ. Она имѣетъ необозримыхъ подданныхъ, весь міръ, но которые ее любятъ и въ подданствѣ находятъ счастье и мудрый каждому удѣлъ. Не споримъ, что Афродита и наказываетъ жестоко, до смерти: но это не цѣль, а случай, и происходитъ онъ только съ непокорными. Вѣдь она родительница *жизней*, и если случается, приходитъ, то *самъ* приходитъ къ смерти тотъ, кто отъ нея отвращается.

* * *

Въ зрѣлищѣ „Ипполита“ было нѣчто сомнабулическое. Сюжетъ трагедіи не развитъ, простъ и не психологиченъ, какъ древняя былина въ сравненіи съ современнымъ романомъ; но былина имѣетъ преимущества силы и серьезности даже въ сравненіи съ очень хорошимъ романомъ. Проходила на сценѣ

---

[1]) Еще: „Въ Финикіи женщины, въ честь *небесной дѣвы Астарты*, обрекали себя на *безбрачіе*“ (см. *Хрисанвъ*: „Религіи древняго міра“, т. II, стр. 303). О Вавилонѣ: „Остатки древне-вавилонской письменности говорятъ о существованіи въ Вавилонѣ и чисто *аскетическихъ воззрѣній*. Послѣдователи этой религіи одѣвались въ *грубую черную одежду изъ шерсти, уклонялись отъ удовольствій жизни и въ пищѣ ограничивались самымъ необходимымъ*... Въ странѣ, отличавшейся жестокостью чувства, были и проповѣдники нравственнаго ученія, проникнутаго особою мягкостью и напоминающаго буддійскую мораль. Религія Юпитера требовала кротости и мягкости ко всѣмъ, даже къ животнымъ“ (тамъ-же, стр. 267).

дѣйствительно свѣтская форма литургіи; древнее языческое богослуженіе, которое еще не спеціализировалось, не осеминарилось, которое было просто торжественнымъ теченіемъ жизни человѣческой, освѣщеннымъ торжественною серьезною мыслью. Въ бѣлыхъ и черныхъ одеждахъ, то спускающіеся со ступеней, то медленно на нихъ поднимающіеся, съ черными прядями длинно падающихъ локоновъ, хоры казались прекрасны какъ ангелы, только большіе, серьезные, человѣкообразные, не такіе, какъ мы привыкли къ ихъ изображеніямъ, всегда излишне дѣтскимъ. Возлѣ меня сидѣлъ славянинъ-сербъ, кончившій С.-Петербургскую Духовную академіи; „вотъ откуда взяты (т. е. изъ древней трагедіи) наши литургійные входы и выходы, и возгласы и жесты", воскликнулъ онъ; „и весь стиль, весь колоритъ — только примѣнившись къ новому объекту, къ жизни І. Христа, къ темѣ боговоплощенія и христіанской проповѣди", добавилъ-бы я. Дѣйствительно, читая апокрифическій сборникъ въ девяти книгахъ, такъ называемыя „Апостольскія постановленія", составленный между І и IV-мъ вѣками послѣ Р. Х., я нашелъ тамъ, къ удивленію, текстъ почти всѣхъ современныхъ намъ литургійныхъ молитвословій и прошеній на эктеніяхъ, и около-причастныхъ возгласовъ и молитвъ, съ указаніемъ ихъ порядка и произносящихъ лицъ; святые Іоаннъ Златоустъ и Василій Великій, какъ это и указывается историческою литературою, только нѣсколько тронули и чуть-чуть видоизмѣнили текстъ этихъ записей въ „Апостольскихъ постановленіяхъ". Слѣдовательно весь порядокъ и стиль теперешней нашей литургіи восходитъ древностью къ первымъ днямъ христіанства, къ тѣмъ днямъ, когда наглядны были еще и язычество, и поборовшее его христіанство. Побѣдитель очевидно взялъ у побѣжденнаго стиль этихъ серьезныхъ движеній, этихъ представленій передъ присутствующими судьбы человѣческой,—какъ онъ взялъ у него-же базилику или мѣсто преторскаго суда въ стиль внутренняго устроенія храмовъ своихъ (католическихъ).

Религія не непремѣнно должна быть чѣмъ-то суровымъ, спеціальнымъ и отрѣшеннымъ отъ обыденныхъ событій нашей жизни; не непремѣнно должна чуждаться судьбы этого Ивана и Марьи. Она можетъ, напротивъ, именно захватывать въ себя индивидуальную судьбу, если она почему-либо замѣчательна, окружать ее, какъ петля окружаетъ попавшій въ нее предметъ. Религія можетъ,—да будетъ позволено простоватое выраженіе,—застегиваться на жизнь и не застегиваться на жизнь, „не приходиться" на нее. У грековъ въ трагедіи ихъ уже мерцаетъ религія; а религіею была просто высокая дума около высокаго событія, или событія страннаго, исключительнаго, или пугающаго, или заинтересовывающаго. Вѣдь и мы суевѣрно и „религіозно" волнуемся около необычайнаго событія въ своемъ домѣ, „явномъ наказаніи за (дотолѣ скрытый) грѣхъ" въ одномъ случаѣ, и около „явной Божіей помощи" себѣ въ другомъ случаѣ. Вотъ предметъ и для религіи, и для трагедіи, тема, которую въ одномъ случаѣ разрабатываетъ Эврипидъ, а въ другомъ могъ бы взять и разработать Іоаннъ Златоустъ. Люди испытали крушеніе на кораблѣ, но онъ повернулъ къ берегу и успѣлъ достичь его: испуганные пассажиры, дрожа отъ холода, отъ сырости, однако требуютъ, прежде чѣмъ обсушиться, священника и жадно выслушиваютъ, повторяя слова, *благодарственный молебенъ*: вотъ начало и прототипъ пер-

выхъ *службъ Богу*; мы болѣемъ и обращаемся за молитвой къ священнику: вотъ вторая категорія начальныхъ молитвъ. Радость объ избавленіи и надежда въ опасности—это два момента, когда вырывается изъ насъ молитвенное слово, когда душа теитизируется. Теперь эти маленькія, частныя и личныя молитвы отошли на второй, если не на третій планъ; передній фасъ религіи весь занятъ общими схемами, молитвами о всемъ мірѣ, о событіяхъ самыхъ общихъ. Онѣ стали очень торжественны, но нельзя не сказать, что онѣ стали нѣсколько оффиціальны.

Д. С. Мережковскій, переводомъ и постановкой „Ипполита", далъ намъ увидѣть кусочекъ этого міра, еще безъ отяжелѣвшихъ молитвъ, безъ отсырѣвшихъ службъ, безъ длиннаго и казуистическаго богословія. Невозможно не замѣтить, что и до сихъ поръ у евреевъ въ синагогѣ не происходитъ никакого сложнаго и красиваго служенія, что его не было и въ іерусалимскомъ храмѣ; а красивыя и религіозныя процессіи, обряды происходили на дому,—и храмъ былъ лишь точкою рѣдкихъ соединеній всѣхъ домовъ какъ-бы въ одно теченіе рѣки (праздникъ „Очищенія"—въ храмѣ, праздникъ Пасхи—на дому, и на дому еженедѣльные красивые субботніе обряды). Израиль здѣсь, какъ и во множествѣ точекъ, сближается съ язычествомъ, а не съ нами. И какъ Израиль былъ „бѣ къ Богу", такъ—язычество было не вовсе безъ Бога, не вовсе внѣ Бога.

Это открытіе касательно язычества я считаю однимъ изъ важнѣйшихъ метафизическихъ пріобрѣтеній нашего времени, всѣ послѣдствія котораго невозможно исчислить и предвидѣть пока, но думаю, что оно начало высказываться слишкомъ *преждевременно* и безъ достаточной подготовки почвы, безъ приведенія достаточнаго числа аргументовъ. Этимъ я объясняю гнѣвъ съ одной стороны, шутки съ другой, которыми былъ встрѣченъ „Ипполитъ" и особенно объясненія къ нему Д. С. Мережковскаго, черезъ которыя онъ дѣлаетъ Эврипида какъ-бы однимъ изъ современныхъ публицистовъ. Занавѣсъ слишкомъ рано былъ поднятъ, и публика увидала дѣйствующихъ лицъ, далеко не подготовившись. Дѣло въ томъ, что надо было само общество раскрытіемъ его физическихъ и физіологическихъ язвъ довести до сознанія, что оно напрасно физическій и физіологическій міръ удалило отъ Бога, вывело за станъ религіозныхъ состояній, гдѣ они и погибаютъ, загниваютъ: ибо Богъ есть „Огнь поѣдающій" (*Исходъ*), а затѣмъ въ силу этого и „Огнь очищающій". Только та жажда гонитъ насъ къ источникамъ водъ, которая томитъ. И неосторожность Д. С. Мережковскаго заключалась въ томъ, что онъ не выждалъ этого момента всеобщаго томленія. Справедливо онъ указалъ, что раздѣлявшія древность „Афродита" и „Артемида" раздѣляютъ и насъ подъ формою борьбы *идеала брачнаго и семейнаго* съ идеаломъ *духовно-сколическимъ, дѣвственнымъ*. Но чтобы отъ метафизическаго отвлеченія дойти до *лица*, нужно еще много пройти ступеней, или, точнѣе, нужно много пережить фазъ въ себѣ, поставить проблемъ и не найти имъ рѣшенія. Напримѣръ, эта-же самая физіологія. Есть міръ словесный, міръ духовный-идеальный и высокій міръ, не отрицаемъ, но при всемъ напряженіи логики изъ него ничего кромѣ логики-же, кромѣ новыхъ и новыхъ эманацій мыслимаго, но *не существующаго*, не получается. Возведите умъ Канта въ билліонную степень—и все-

же ни единой зеленой травки, *растущей*, вы изъ него не получите. Для этого надо кусочекъ „Афродиты“... Что такое? какая чудовищность? какой здѣсь аргументъ? Да тотъ простой, что

Радость луговъ и полей и лѣсовъ

требуетъ новой категоріи, совсѣмъ иного бытія, ни одна крупинка котораго не заключается въ билліонно-увеличенномъ умѣ Канта, а есть и содержится въ моемъ маленькомъ и некрасивомъ тѣльцѣ, которое есть тоже „травка“, и какъ „травка отъ травки“ тоже восходитъ къ какой-то чудовищной небесной „Лиліи“, какъ и „мысль отъ мысли“, „догадка за догадкой“, восходятъ всѣ къ какой-то чудовищно-огромной „Истинѣ“, всеобъемлюще-раскинутому „Разуму“. Я хочу сказать, что бытіе реальнаго міра проэктируется (какъ говорятъ въ начертательной геометріи) на плоскость „того свѣта“ очеркомъ тамъ иного, но непремѣнно реальнаго-же существа, болѣе чѣмъ плотяного и костнаго, болѣе чѣмъ нервнаго и кровяного: и изъ его „дыханія“, а не „соображенія“, истекли міріады нами видимыхъ міровъ. Ибо если въ основѣ *ума Канта* лежитъ сперва *всемірная разумность*, а затѣмъ и *Верховный Разумъ*, то въ основѣ (реальныхъ) звѣзды и цвѣтка лежитъ сперва *звѣздно-цвѣточная пыль*, какъ нѣкій міровой туманъ, а затѣмъ и... *Первая Звѣзда и Лилія*, самая ранняя звѣзда и первый цвѣтокъ, отъ коихъ полились всѣ остальные. Но звѣзда особенно огромная, и лилія неизмѣримая. Это я назвалъ „кусочкомъ Афродиты“, требующимся для объясненія бытія міра, и безъ котораго равно не могли и не умѣютъ обойтись въ Лаціумѣ, въ Турціи, древніе недоумѣвающіе евреи и мы. Съ другой стороны, на простой вопросъ: „откуда (во всей совокупности обстоятельствъ, и физическихъ и метафизическихъ, и благочестивыхъ и возможно-грѣшныхъ) рождаются дѣти“, не только старуха Лаціума и благочестивая еврейка, но и всякая русская деревенская баба отвѣтятъ рѣшительно одно: „какже, батюшка—*отъ Бога*“. Но вѣдь рѣшительно нельзя сказать и самый смѣлый теологъ не скажетъ, что дитя можетъ родиться отъ дѣвственнаго *идеала* и дѣвственнаго *идеализма*, и таковой заповѣди, и *Законодателя дѣвственника*. Такъ что слова русской бабы „рождается отъ Бога“ прямо, такъ сказать, бурею разрываютъ дѣвственный теизмъ и требуютъ Законодателя-брачника рядомъ и въ совершенный уровень съ Законодателемъ-дѣвственникомъ. Теизмъ европейскій во всякомъ случаѣ раскалывается и оказывается *половиною* подлиннаго теизма. Или скорѣе онъ оказывается частицею колоссальнаго реальнаго теизма.

В. Розановъ.

ЗОЛА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАНЪ.

На долю Зола выпало испытать величайшую радость и величайшее огорченіе, какія только доступны душѣ художника. Радость его заключалась въ томъ, что онъ успѣлъ всѣ свои замыслы привести въ исполненіе и, озираясь на свою жизнь, имѣлъ право сказать себѣ: я сдѣлалъ все, что хотѣлъ и такъ, какъ хотѣлъ. Огорченіе его заключалось въ томъ, что ему пришлось пережить если не свою славу, то, по крайней мѣрѣ, тотъ первоначальный восторгъ, которымъ были встрѣчены первыя побѣды экспериментальнаго романа. Нѣкогда передовой боецъ во имя новой правды, самый храбрый застрѣльщикъ въ борьбѣ съ устарѣлыми кумирами романтизма и идееаизма, Зола подъ конецъ жизни вдругъ самъ очутился среди устарѣлыхъ кумировъ и долженъ былъ отстрѣливаться противъ молодыхъ бойцовъ, наступавшихъ на него во имя своей новой правды. Въ этой борьбѣ Зола выказалъ много раздраженія и мелкаго гнѣва и, кажется, до конца дней не могъ понять, что означаетъ повѣтріе мистическихъ настроеній, внезапно охватившее всѣ литературы Европы. Зола такъ и умеръ, считая возрожденіе религіозныхъ чувствъ недоразумѣніемъ и вѣря въ окончательную побѣду натурализма. Для насъ несомнѣнно, что этимъ надеждамъ Зола не суждено сбыться и что натурализмъ въ томъ видѣ, какъ онъ воплотился въ серіи Ругонъ - Маккаровъ, отжилъ свой вѣкъ. Но вопросъ о судьбѣ натуралистическаго романа остался до сихъ поръ нерѣшеннымъ. Что представляетъ собою эта возведенная Зола огромная пирамида литературнаго труда, — продуктъ-ли извѣстной манеры, временной литературной моды, или-же вѣчное явленіе искусства, воплощеніе въ преходящихъ формахъ какой-нибудь вѣчной стороны духа?

Чтобы рѣшить этотъ вопросъ, нужно раскрыть идею экспериментальнаго романа или, употребляя любимое выраженіе Бѣлинскаго, заимствованное имъ у нѣмецкихъ критиковъ, нужно опредѣлить паѳосъ натуралистической школы, ту мысль или то чувство, ту внутреннюю, движущую силу, которая дала ей жизнь и устойчивость.

Въ европейской критикѣ давно установилось мнѣніе, что натуралистическій романъ во Франціи вызванъ къ жизни соображеніями эстетическаго характера и что въ этомъ его различіе отъ натуралистическаго романа русскаго, который проникнутъ идеаломъ нравственнымъ. Цѣль французскаго романа показать, какъ люди живутъ, цѣль русскаго—научить, какъ люди должны жить. Герои того и другого романа какъ-бы представляютъ собою существа двухъ

разныхъ міровъ. Съ одной стороны—лица съ рѣзко опредѣленными чертами, маски страстей и вожделѣній, движенія разсчитанныя и увѣренныя, глаза, съ жадностью устремленные на внѣшній міръ; съ другой—неопредѣленныя черты, слѣды желаній, полустертые сомнѣніями, глаза, устремленные во внутрь, неподвижность и раздумье. Герои французскаго романа страдаютъ отъ противорѣчія, которое существуетъ между безграничностью нашихъ желаній и ограниченностью нашихъ силъ. Герои русскаго романа страдаютъ отъ противорѣчія, которое существуетъ между жаждой счастія и жаждою святости. Во французскомъ романѣ каждый герой занятъ рѣшеніемъ своей собственной судьбы; герой русскаго романа, будь то Раскольниковъ, Нехлюдовъ или босякъ новѣйшей формаціи—рѣшаетъ судьбу людей вообще. Французскій романъ, это—повѣсть или, по выраженію Бальзака, комедія человѣческой жизни, русскій романъ—исповѣдь и покаяніе.

Если отъ художественныхъ произведеній обратиться къ теоретическимъ разсужденіямъ самихъ романистовъ, то передъ нами какъ-бы еще шире раскроется пропасть, раздѣляющая русскій и французскій романы. Со временъ Гоголя всѣ великіе наши писатели смотрятъ на себя, какъ на учителей не только нравственности, но и религіозной истины. „Строго взыщется съ писателя“,—говоритъ Гоголь въ своемъ „Завѣщаніи“, — если отъ сочиненій его не распространится какая-нибудь польза душѣ и не останется отъ него ничего въ поученіе людямъ“. Эту-же мысль не разъ высказывалъ Достоевскій и ее-же выражаетъ Толстой въ своемъ трактатѣ „Что такое искусство“, говоря, что „назначеніе искусства въ наше время въ томъ, чтобы установить на мѣстѣ царствующаго теперь насилія—царство Божіе“. Въ противоположность русскимъ романистамъ, Флоберъ, Гонкуръ и Зола въ своихъ письмахъ, предисловіяхъ и критическихъ статьяхъ всегда повторяютъ ту мысль, что изъ всѣхъ заповѣдей, обязательныхъ для художника, самая важная, это—„не поучай“. Цѣль новаго романа не нравственно-религіозная, а научно-эстетическая. „Экспериментальный романъ“, — говоритъ Зола, —„является слѣдствіемъ научной эволюціи нашего вѣка; онъ составляетъ продолженіе и дополненіе физіологіи, которая сама опирается на химію и на физику. Вмѣсто того, чтобы изображать отвлеченнаго, метафизическаго человѣка, онъ изучаетъ человѣка реальнаго, подвластнаго физико-химическимъ законамъ, опредѣляемаго вліяніями среды; словомъ, экспериментальный романъ является литературой научнаго вѣка, подобно тому, какъ литература классическая и романтическая процвѣтали въ столѣтія схоластики и теологіи“. Прежде всего Зола хотѣлъ-бы изгнать изъ романа моментъ мистическій. — „У насъ, романистовъ-экспериментаторовъ, —говоритъ онъ,—одна забота: отъ неизвѣстнаго переходить къ извѣстному и такимъ образомъ покорять себѣ природу. Между тѣмъ какъ романисты-идеалисты какъ-бы добровольно приковываютъ себя навсегда къ неизвѣстному всевозможными религіозными и философскими предразсудками, подъ тѣмъ изумительнымъ предлогомъ, что неизвѣстное будто-бы прекраснѣе и благороднѣе, нежели извѣстное“. Не довольствуясь этимъ, Зола хотѣлъ-бы снять съ романиста и обязанность моральной проповѣди. „Можно-ли, говоритъ онъ,—представить себѣ ученаго, который негодовалъ-бы на азотъ за его вредныя для жизни свойства. Онъ удаляетъ азотъ,

когда тотъ грозитъ опасностью — и только. Но такъ какъ мы не въ силахъ подражать этому ученому, будучи лишь экспериментаторами, а не практиками, то мы должны довольствоваться отыскиваніемъ причинной связи между соціальными явленіями, предоставляя законодателямъ, людямъ практики, направлять эти явленія такъ, чтобы добрыя изъ нихъ восторжествовали надъ злыми, съ точки зрѣнія ихъ полезности для человѣка". Зола не устаетъ повторять, что единственной заботой романиста должно быть раскрытіе механизма человѣческихъ страстей, въ связи съ окружающею соціальною средою.

Такимъ образомъ, не только герои экспериментальнаго романа, но и его творцы свидѣтельствуютъ намъ о томъ, что онъ задуманъ и созданъ вдали отъ томленій совѣсти и религіозныхъ чаяній, и что силой, вдохновившей его, было лишь научно-эстетическое любопытство. Такому двойному свидѣтельству, казалось-бы, нельзя не вѣрить, и все-же я долженъ сознаться, что не совсѣмъ ему довѣряю. Когда я читаю произведенія французскаго натурализма, а въ особенности романы Зола, каждый разъ за словами и поступками выведенныхъ лицъ, за намѣреніями автора, на большой глубинѣ мнѣ слышится въ нихъ тотъ-же плачъ наболѣвшей со вѣсти, тотъ-же вздохъ по мистической святынѣ, которые такъ громко и страстно звучатъ въ произведеніяхъ русскихъ романистовъ. Одна и та-же сила разлита въ томъ и другомъ романѣ, только въ русскомъ романѣ эта сила находится въ свободномъ состояніи, такъ что не почувствовать ее нельзя. Во французскомъ-же романѣ эта сила находится въ состояніи скрытомъ, связанномъ, и почувствовать ее труднѣе, ибо для этого приходится удалить сперва много наноснаго и случайнаго. Въ особенности трудно открыть мистическую сердцевину въ романахъ Зола, потому что въ нихъ наносная и случайная кора достигаетъ наибольшей толщи и плотности.

Въ этихъ романахъ нужно прежде всего отличать ихъ внѣшнюю, живописно - бытовую сторону отъ внутренней, психологической. Въ сущности каждый романъ Зола спаянъ изъ двухъ какъ-бы отдѣльно задуманныхъ романовъ. Въ одномъ изображается обстановка, культурный пейзажъ, среди котораго живутъ дѣйствующія лица, въ другомъ—страсти и преступленія этихъ людей. Я называю пейзажъ этихъ романовъ культурнымъ, потому что Зола почти нигдѣ не описываетъ первичной, такъ сказать, естественной природы, такой какъ она вышла изъ рукъ Божьихъ, natura naturans, а всѣ силы своего таланта употребляетъ на изображеніе природы искусственной, созданной человѣческимъ трудомъ, natura naturata. Лѣсъ, дико разросшійся садъ, просторъ полей, шумъ моря и безмолвіе горъ менѣе говорятъ его воображенію, чѣмъ душныя оранжереи, пыльные магазины, дымные вокзалы. Зола какъ будто задался цѣлью передать будущимъ поколѣніямъ наружный обликъ нашей матеріальной культуры, всю обстановку труда и досуга нашего времени. Рынки, конюшни, прачешныя, церкви, магазины, кабаки, дворцы, хижины, каменно угольныя шахты, биржи, поля сраженій, вокзалы, фабрики, парки, мастерскія художниковъ, лабораторіи ученыхъ,—все, что только носитъ на себѣ печать человѣческаго труда и творчества, изображено Зола съ какимъ-то сладострастіемъ деталей. Для удобства громадная картина разбита имъ на части, и изображенію каждой изъ нихъ посвя-

щенъ особый романъ, такъ что въ одномъ романѣ дѣйствіе происходитъ въ заколдованномъ паркѣ, въ другомъ читатель попадаетъ въ заколдованный магазинъ, въ третьемъ онъ не можетъ выбраться изъ заколдованной фабрики.

Зола замѣнилъ въ своихъ романахъ Божью природу человѣческою, какъ-бы создалъ для себя новое небо и новую землю, но, расширивъ такимъ образомъ и усложнивъ до безконечности декораціи своихъ романовъ, онъ долженъ былъ измѣнить также манеру письма. И въ самомъ дѣлѣ, Зола изобрѣлъ новый методъ описательнаго творчества при помощи кабинетнаго труда и записной книжки, вмѣсто художественнаго воображенія и памяти. Обыкновенно творчество представляетъ процессъ полусознательный и таинственный. Всѣ люди воспринимаютъ впечатлѣнія отъ природы и жизни, но только въ душѣ художника эти впечатлѣнія не истаиваютъ безслѣдно, какъ клочья дыма, а гдѣ-то, въ какомъ-то резервуарѣ воображенія скапливаются, осѣдаютъ, растутъ, пока силой таинственнаго сродства и сцѣпленія изъ нихъ медленно не образуется кристаллъ художественнаго замысла, не возникнетъ поэтическій образъ. Читая у Тургенева описаніе сада въ лѣтній вечеръ, вамъ въ голову не придетъ спросить себя, когда и откуда художникъ почерпнулъ всѣ эти подробности, отъ кого онъ узналъ названія цвѣтовъ и птицъ, оттѣнки ихъ запаховъ и голосовъ. Самъ художникъ всего менѣе могъ-бы отвѣтить на такой вопросъ. Художественное изображеніе лѣтняго вечера является драгоцѣннымъ экстрактомъ впечатлѣній отъ многихъ лѣтнихъ вечеровъ, проведенныхъ художникомъ въ напряженномъ, хотя и полусознательномъ созерцаніи природы. Поэтическіе образы какъ-бы дались художнику даромъ, а на самомъ дѣлѣ стоили ему жизни.

Зола все это измѣнилъ. По изобрѣтенному имъ методу творчества художественное впечатлѣніе не предшествуетъ замыслу, а является его результатомъ. Прежде всего писатель самъ себѣ какъ-бы дѣлаетъ художественный заказъ: дай, молъ, изображу міръ растеній и цвѣтовъ, или міръ фабричный. И получивъ отъ себя такой заказъ, художникъ спѣшитъ запастись необходимымъ для его исполненія матеріаломъ, запирается въ кабинетъ, окружаетъ себя книгами, трактующими о цвѣтахъ или о фабрикахъ, самъ себя посылаетъ въ художественную командировку, ѣдетъ въ ботаническій садъ или въ фабричный городъ, знакомится со спеціалистами, заноситъ всѣ добытыя свѣдѣнія въ записную книжку. Въ двѣ-три недѣли такого поэтическаго репортажа онъ обогащаетъ себя количествомъ наблюденій и впечатлѣній, для полученія которыхъ путемъ художественнаго созерцанія нужны цѣлые годы. Пользуясь такимъ упрощеннымъ, чистомашиннымъ способомъ собиранія художественныхъ впечатлѣній, Зола расходуетъ ихъ съ небывалою щедростью, описываетъ одну и ту-же фабрику, одинъ и тотъ-же паркъ или магазинъ во всѣ часы дня, во всѣ времена года, съ разныхъ точекъ зрѣнія, и можно быть увѣреннымъ, что послѣ каждаго романа въ его записной книжкѣ еще остается десятка два „купоновъ“ неиспользованныхъ описаній, идущихъ въ бракъ.

Чувство мѣры—вотъ, что совершенно отсутствуетъ въ описаніяхъ Зола, и это отсутствіе кажется не случайнымъ. Вѣдь чувствомъ мѣры прельщаютъ насъ только живые организмы. Мертвая-же природа—море, пустыня, горы—наоборотъ подавляютъ насъ чувствомъ без-

мѣрности. Кабинетное творчество при помощи записной книжки и должно было привести Зола къ желанію подавить читателя обиліемъ подробностей, за неумѣніемъ очаровать органической законченностью рисунка. Зола, зная происхожденіе своихъ образовъ, какъ будто самъ не вѣритъ въ ихъ эстетическую „заразительность“, и онъ, движимый громадной, поистинѣ титанической силой работоспособности, громоздитъ описаніе на описаніе, чтобы какъ-нибудь произвести на читателя, даже невнимательнаго, впечатлѣніе чего-то необъятнаго, мірового, стихійнаго.

Впрочемъ, я указываю на изобрѣтенный Зола новый методъ творчества вовсе не съ тѣмъ, чтобы подвергнуть этотъ методъ осужденію, что было-бы слишкомъ легко и столь-же безполезно, какъ негодовать на замѣну въ наши дни ручного труда фабричнымъ. Что описанія при помощи записной книжки лишены аромата поэзіи, понятно само собою, но, можетъ быть, они именно и подходятъ къ изображенію нашей сложной, отвлеченной, обезличенной жизни. Во всякомъ случаѣ, бьющія на научную точность, изобилующія техническими подробностями, описанія фабрикъ, зданій и машинъ кажутся въ романахъ Зола какъ нельзя болѣе подходящею рамою для той картины, которую онъ въ нихъ заключилъ. Картина эта и составляетъ внутреннюю, психологическую сторону его романовъ, и посвящена изображенію страстей и преступленій людскихъ. Зола и тутъ старается проявить научность, опутываетъ своихъ героевъ сѣтью родственныхъ отношеній, долженствующихъ выяснить законъ наслѣдственности, дѣлитъ страсти на рубрики, посвящая каждой особое изслѣдованіе, такъ что въ одномъ романѣ человѣчество изображено пьянствующимъ, въ другомъ—предающимся обжорству, въ третьемъ—прелюбодѣйствующимъ, въ четвертомъ—одержаннымъ жаждой стяжанія, въ пятомъ—одержаннымъ маніей убійства. Но несмотря на всѣ эти придуманные, мнимо-научные путы, психологическая сторона въ романахъ Зола таитъ зерно истиннаго творчества, и какъ авторъ ни желаетъ сохранить объективное безстрастіе ученаго, но, изображая страсти людей, онъ самъ зажигается страстью, тою священною страстью, которая приравниваетъ художника къ пророку, позволяя ему жечь глаголомъ сердца людей. Нѣтъ сомнѣнія, что паѳосъ Зола, тайная сила, вдохновлявшая его на столь безпримѣрный трудъ, скрывается именно здѣсь, въ его отношеніи къ душѣ людской, въ непреодолимой потребности рѣшить вопросъ о томъ, какъ надо жить.

Но прежде чѣмъ опредѣлить паѳосъ Зола, считаю не лишнимъ указать на то, что онъ самъ различаетъ внѣшнюю натуралистическую сторону своихъ романовъ отъ внутренней, экспериментальной. Натурализмъ—естественность изображеній и вѣрность природѣ—всецѣло держится на точности наблюденія. Но наблюденіе слишкомъ многосторонне, или, вѣрнѣе, многоочито. Слѣдуя за нимъ, художникъ очутился-бы среди океана явленій безъ руля, во власти случая. Уже для того, чтобъ избрать тотъ, а не другой объектъ для наблюденія, нужна руководящая идея, предшествующая наблюденію. Сверхъ того, наблюденіе открываетъ лишь внѣшнія формы явленій, а не законъ, управляющій ими. Вотъ, почему изслѣдователь природы, помимо наблюденій, прибѣгаетъ еще къ помощи опыта, къ эксперименту, опредѣленіе котораго Зола заимствуетъ изъ „Введенія въ экспе-

риментальную медицину" Клода Бернара. Экспериментъ, согласно его опредѣленію, это—нарочно устроенное наблюденіе. Главное отличіе его отъ простого наблюденія заключается въ томъ, что къ наблюденію можно приступать безъ предвзятой идеи, опытъ-же всегда предполагаетъ какую-нибудь предварительную идею, гипотезу, которую онъ долженъ оправдать или опровергнуть. „Возникаетъ экспериментальная идея всегда самопроизвольно и по природѣ своей она индивидуальна; это особое чувство, какое-то quid proprium, составляющее оригинальность, изобрѣтательность или геній даннаго лица". Опираясь на эти слова Клода Бернара, Зола утверждаетъ, что и современный романъ не только натуралистиченъ, основанъ на наблюденіи, но и эксперименталенъ, созданъ съ цѣлью доказать какую-то волновавшую художника идею. Это сознаніе Зола кажется мнѣ чрезвычайно цѣннымъ—оно бросаетъ новый свѣтъ на французскій романъ и неожиданно сближаетъ его съ романомъ русскимъ. Правда, самъ Зола не открываетъ намъ своей тайны и не называетъ той идеи, которая его вдохновляла, но на этотъ вопросъ намъ отвѣтитъ любой его романъ.

Непримиримая вражда къ тому строю жизни, который мы называемъ буржуазной культурой, ненависть къ современному человѣку,—вотъ та экспериментальная идея, то особенное чувство, то quid propriun, которое вдохновляло Зола, какъ впрочемъ и всѣхъ другихъ французскихъ натуралистовъ, на ихъ жестокіе опыты и безпощадныя психологическія вивисекціи. Только этотъ скрытый гнѣвъ, временами доходящій до злорадства, придаетъ ихъ экспериментамъ значительность и правдивость. Съ точки зрѣнія одного натурализма многіе романы Зола оказались-бы просто неправдоподобными. Возьмемъ, напримѣръ, тотъ его романъ, гдѣ онъ свою ненависть къ человѣку выразилъ въ самомъ заглавіи: „Человѣкъ — звѣрь". Внѣшняя, живописная строна романа посвящена изображенію желѣзныхъ дорогъ, внутренняя, психологическая—изображенію той страсти, которая не только ведетъ къ преступленію, но сама по себѣ есть преступленіе,—страсти къ убійству: въ рамѣ ихъ желѣза—картина, нарисованная кровью. Въ очарованномъ царствѣ вытянувшихся въ одну линію рельсъ, въ царствѣ объ одномъ измѣреніи, всѣ желѣзнодорожные служащіе заняты только тѣмъ, что убиваютъ другъ друга, отъ любви, изъ ревности, изъ корысти, по инстинкту. Въ короткій промежутокъ времени они совершаютъ пять убійствъ простыхъ, одно сложное, семь покушеній на убійство и одно самоубійство и общими усиліями воздвигаютъ груду въ 21 человѣческій трупъ, не считая раненыхъ. Неужели это правдоподобно? Развѣ навязать служебному персоналу какой-нибудь желѣзнодорожной вѣтви цѣлый сбродъ убійцъ и изверговъ болѣе реально, чѣмъ нарисовать, напримѣръ, улицу Парижа или Лондона, на которой всѣ прохожіе оказались-бы горбунами,—на томъ основаніи, что горбуны попадаются въ каждомъ городѣ?.

Но какъ жестокій экспериментъ, придуманный для проявленія ненависти къ культурѣ и человѣку, сюжетъ романа долженъ быть признанъ очень удачнымъ. По мѣрѣ того, какъ машина становится почти одухотвореннымъ существомъ, человѣкъ превращается въ бездушный механизмъ, и вмѣстѣ съ удобствами жизни растутъ потребности и преступленія. Такіе-же психологическіе эксперименты представляютъ

всѣ другіе романы Зола, въ которыхъ онъ преслѣдуетъ своимъ злорадным гнѣвомъ горожанъ, крестьянъ, буржуазію, рабочихъ, художниковъ. Впрочемъ, психологическими ихъ можно называть лишь въ томъ смыслѣ, что въ нихъ обнажается духовное убожество людей, но психологическаго анализа, какъ мы привыкли его понимать, въ романахъ Зола нѣтъ слѣда. Онъ какъ-бы считаетъ психологическій анализъ инструментомъ, слишкомъ тонкимъ для изученія мыслей и чувствъ современнаго человѣчества. Духовною жизнью его героевъ управляютъ самые простые низменные импульсы—вождѣленія, аппетиты, грубыя страсти, а не чувства или нравственныя стремленія; страсти, находя удовлетвореніе, ведутъ къ пресыщенію; встрѣчая препятствіе, онѣ ведутъ къ преступленію. Условія внѣшней жизни—способы передвиженія, освѣщенія, производства и обмѣна богатствъ--усложняются съ ходомъ культуры до безконечности; мотивы внутренней дѣятельности также неизбѣжно грубѣютъ и упрощаются.

Непримиримая вражда ко всему строю современной культуры, составляя вдохновляющую идею экспериментальнаго романа, ноожиданно сближаетъ его съ идеалистическимъ русскимъ романомъ, тоже основаннымъ на отрицаніи мѣщански - утилитарной культуры нашего времени. Но творцы русскаго романа отрицаютъ идеалъ мѣщанскаго благополучія во имя другого сознательно-исповѣдуемаго мистическаго идеала: Толстой—во имя любви къ людямъ, Достоевскій—во имя любви къ Богу. Раскрывая исторію страстей и преступленій, русскіе художники сами какъ-бы стоятъ въ сторонѣ отъ міра зла и паденій, стоятъ на возвышеніи, откуда и свѣтятъ человѣчеству своей любовью и своимъ геніемъ. Полную противоположность представляютъ въ этомъ отношеніи творцы французскаго романа. Они ничѣмъ не отличаются отъ той среды, которую съ такимъ гнѣвомъ и ненавистью изображаютъ. Стендаль, Бальзакъ, Флоберъ, Гонкуры, Зола, Мопассанъ—всѣ они по черствости душевной, по ненасытной жаждѣ комфорта и богатства, по старческой извращенности воображенія и любви къ порнографіи вполнѣ сливаются съ толпою ими-же изображенныхъ героевъ. Тина мѣщански-культурнаго эгоизма, бездушія и похотливости заволокла сплошнымъ слоемъ всѣ углы, всѣ стороны французскаго сознанія; духъ вражды отравилъ мечты общественныя и религіозныя: лучшіе люди страны—поэты и художники—въ жизни ничѣмъ не отличались отъ худшихъ и посредственныхъ. Казалось, что спасенія не было ни откуда. Но такова природа человѣческой души, что инстинктъ мистической красоты въ ней никогда не умираетъ. И этотъ инстинктъ внезапно сказался въ паѳосѣ формальной правды, охватившемъ французскую литературу. Обнажить передъ глазами міра всѣ свои язвы, сбросить всѣ покровы риторики и лицемѣрія, сказать формальную правду о самихъ себѣ и возненавидѣть себя — таковъ былъ обѣтъ, который дали себѣ творцы натуралистическаго романа. Ихъ борьба съ идеализмомъ Виктора Гюго и Жоржъ-Занда объясняется не эстетическими антипатіями, а ненавистью къ лицемѣрію, страхомъ, что подъ пышнымъ плащемъ романтизма и прекраснодушнаго гуманизма могутъ остаться скрытыми болячки совѣсти. Такъ что на вопросъ, что такое экспериментальный романъ, я нахожу лишь одинъ отвѣтъ:—это исповѣдь, самая печальная и страстная, какая когда-либо раздавалась во всемірной литературѣ, испо-

вѣдь народа въ своемъ духовномъ убожествѣ, исповѣдь, сдѣланная не въ надеждѣ на просвѣтлѣніе, не въ ожиданіи прощенія, а единственно изъ жажды правды, изъ невозможности далѣе таиться и притворяться.

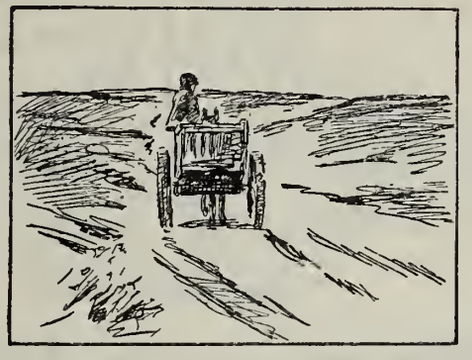
Литература второй половины минувшаго вѣка представляется мнѣ какимъ-то всемірнымъ судомъ, который человѣчество устроило надъ своею-же совѣстью. Въ этомъ судѣ роль защитниковъ играли русскіе романисты, такъ что весь русскій романъ могъ-бы быть озаглавленъ: „оправданіе человѣка.“ Рольже обвинителей приняли на себя романисты французскіе, и между ними самымъ безпощаднымъ былъ Зола. „Мы, романисты, — говоритъ онъ въ одной изъ своихъ критическихъ статей,—мы-судебные слѣдователи человѣчества и его страстей“. Зола могъ-бы объединить всѣ свои романы подъ тѣмъ заглавіемъ, подъ которымъ онъ выпустилъ свое знаменитое письмо въ дѣлѣ Дрейфуса: „J'accuse!“ — „Я обвиняю!“. Мнѣ даже кажется, что добровольное участіе Зола въ знаменитомъ процессѣ не было случайнымъ, что романистъ въ этомъ случаѣ подчинялся той-же силѣ, которая руководила всѣмъ его творчествомъ. Вѣдь въ центрѣ процесса стоялъ не герой, не мученикъ идеи, а ничтожный, посредственный человѣкъ съ одной отрицательной добродѣтелью, невиновный въ томъ, въ чемъ его обвиняли. И Зола, вся сила котораго заключалась въ томъ, что онъ, не зная, въ чемъ правда жизни, раскрывалъ правду всеобщей лжи, не могъ не сочувствовать тому мученику всеобщей лжи, который также имѣлъ на своей сторонѣ лишь формальную, юридическую правду своей отрицательной добродѣтели.

Опредѣливъ пафосъ натуралистическаго романа, мы не станемъ удивляться тому, что его творцы относятся къ изображаемымъ ими лицамъ съ нескрываемой ненавистью,—явленіе, совершенно невозможное въ русской литературѣ, въ которой любовное отношеніе писателя къ дѣтищамъ его вымысла также обязательно, какъ и внѣшняя правда изображенія. Но, несмотря на это, русскій и французскій романы разными путями идутъ къ одной цѣли, къ одному идеалу, который является отрицаніемъ буржуазно-утилитарнаго идеала нашей культуры и всего вѣрнѣе можетъ быть названъ мистическимъ. Странно, конечно, среди бойцовъ за мистицизмъ видѣть Зола, который всю жизнь былъ сознательнымъ врагомъ мистическихъ идей. Но сознательныя намѣренія автора не всегда совпадаютъ съ истиннымъ значеніемъ его произведеній. Изъ натурализма естественно выросъ символизмъ. Самые даровитые послѣдователи Зола—Мопассанъ и Гюисмансъ обратились къ мистическимъ настроеніямъ. И едва-ли я ошибусь, если скажу, что именно Зола своимъ экспериментальнымъ романомъ подготовилъ во Франціи успѣхъ русскаго идеалистическаго романа, точно такъ-же, какъ успѣхъ французскаго романа у насъ былъ подготовленъ произведеніями Достоевскаго и Толстого. Во всякомъ случаѣ, поразителенъ тотъ фактъ, что Россія является вторымъ отечествомъ для произведеній французскаго натурализма, а Франція — для призведеній русскаго мистицизма, и объясненіе его слѣдуетъ искать въ томъ внутреннемъ сродствѣ, которое существуетъ между правдой формальной и правдой реальной, между правдой—истиной и правдой—святостью.

Лично на Зола успѣхъ русскаго романа отозвался весьма печально. Въ послѣдніе годы, желая стать соперникомъ Толстого, Зола сдѣлался его подража-

телемъ; но геніальный „судебный слѣдователь человѣчества и его страстей“ оказался весьма жалкимъ въ роли моралиста и пророка. Вмѣсто живой святыни Зола проповѣдуетъ пользу науки и соціальныхъ реформъ, а въ послѣднемъ романѣ „Travail“ рисуетъ „городъ будущаго“, гдѣ люди будутъ мало работать, много ѣсть, часто плясать и всегда пользоваться даровымъ электричествомъ. Скучныя и безкровныя измышленія Зола - моралиста имѣютъ лишь одно достоинство: они заставляютъ насъ больше любить и цѣнить прежняго Зола—натуралиста, врага идеаловъ, хулителя людей и фанатика формальной правды.

Н. Минскій.



Художественная хроника

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗАМѢТКИ.

I. Первое представленіе Ипполита. (14 октября 1902 г.).

Первое представленіе „Ипполита“ нельзя признать удачнымъ. И вотъ почему.

„*О новомъ значеніи древней трагедіи*“—назвалъ Мережковскій свое вступительное слово къ спектаклю и вся постановка трагедіи была направлена къ тому, чтобы подчеркнуть, уяснить этотъ новый, современный смыслъ великой трагедіи цѣломудрія и сладострастія, показать религіозное, а потому и вѣчное значеніе борьбы двухъ стихійныхъ силъ Афродиты и Артемиды, дать почувствовать зрителямъ, „какъ двѣ чаши вѣсовъ міра, разныя и равныя,—колеблются, и какъ дрожитъ между ними, вверху, единая стрѣлка, не умѣя найти послѣднюю неподвижность“ [1]).

Можно оспаривать взгляды Мережковскаго, находить ихъ исторически необоснованными, декадентски-романтическими и т. д., и т. д. Этотъ споръ, касающійся философіи античной драмы, не лишенъ интереса, но онъ находится внѣ вопроса о томъ, хорошо или дурно былъ поставленъ „Ипполитъ“ на сценѣ Александринскаго театра. Меня-же, въ данную минуту, занимаетъ только послѣднее и мнѣ кажется, что для оцѣнки самой постановки важно лишь выяснить, насколько послѣдовательно и талантливо было проведено въ спектаклѣ это новое пониманіе античной трагедіи, насколько совершенны и художественны были тѣ формы, въ которыя воплотились идеи, положенныя въ основу постановки.

Но всякій безпристрастный зритель согласится со мною, что между тѣмъ, что было задумано, и тѣмъ, что было сдѣлано—лежитъ цѣлая пропасть. Здѣсь и кроется причина неудачи спектакля. Всѣ дѣла человѣческія несовершенны. Надо мириться съ недостатками всякаго воплощенія всякой идеи. Лучше что нибудь, чѣмъ ничего.

Все это такъ, и я вовсе не требую *совершенства* исполненія, а лишь его *единства*, т. е., другими словами, *стиля*.

Какъ въ оркестрѣ всѣ инструменты должны быть настроены въ одномъ тонѣ и всѣ участники должны внимательно слѣдить за палочкой дирижера, такъ и сложный оркестръ исполнителей трагедіи долженъ играть въ одномъ тонѣ и безпрекословно слушаться своего руководителя. Иначе получаются диссонансы, рѣжущіе ухо. Конечно лучше, когда въ оркестрѣ сидятъ все Ауэры и Вержбиловичи, но это не есть необходимое условіе для успѣха концерта. Дирижеръ долженъ лишь добиться того, чтобы оркестръ не фальшивилъ и всѣ его участники напряженно, каждый по мѣрѣ силъ своихъ, стремились къ единой, ясно усвоенной цѣли. Степень приближенія къ послѣдней зависитъ отъ размѣровъ дарованія каждаго. Даже незначительное дарованіе, настроенное въ нужномъ тонѣ, не

[1]) Д. Мережковскій. „Трагедія цѣломудрія и сладострастія“. „Міръ Искусства“, 1899 г., т. I.

нарушаетъ гармоніи цѣлаго, тогда какъ и очень крупный талантъ, не сообразующійся съ требованіями цѣлаго, вноситъ въ общее дѣло лишь безпорядокъ.

Актеры труппы Станиславскаго имѣютъ различные размѣры дарованія, но всѣ они объединены одинаковымъ, общимъ пониманіемъ своей задачи и, будучи не одинаково талантливы, тѣмъ не менѣе не мѣшаютъ другъ другу, работаютъ въ извѣстномъ стилѣ и не нарушаютъ цѣльности и гармоніи представленія.

Тоже надо сказать и про вагнеровскіе спектакли на сценѣ любого нѣмецкаго театра. Конечно, гдѣ нибудь въ Дрезденѣ, оперы Вагнера идутъ лучше, чѣмъ въ Мангеймѣ. Но тѣмъ не менѣе на всякой нѣмецкой сценѣ оперы Вагнера даются въ извѣстномъ стилѣ, которому подчиняются всѣ исполнители, благодаря чему, спектакль, данный при участіи среднихъ силъ, достигаетъ своей цѣли и оставляетъ, по большей части, единое, гармоничное впечатлѣніе.

Не то было на премьерѣ „Ипполита“. *Гармоніи* на сценѣ не было, а была невообразимая какофонія и непониманіе другъ друга.

Г-жу Мичурину нельзя сдѣлать Сарой Бернаръ, но тѣмъ не менѣе можно было добиться того, чтобы ея почтенныя старанія не парализовались совершенно не понимающими своихъ ролей партнерами.

Усвоили себѣ то, что отъ нихъ требовали, лишь Мичурина, Ходотовъ, Лачинова, Мусина и, пожалуй, кое-кто изъ хора.

Остальные-же обрѣтались въ полномъ невѣдѣніи относительно того, что̀ собственно отъ нихъ желаютъ, играли по какому-то наитію и немилосердно мѣшали своимъ болѣе понятливымъ товарищамъ.

Г-жа Мичурина съ благородствомъ декламировала, понимая все значеніе красиваго жеста, пластичныхъ позъ. Она умѣло пользовалась своимъ голосомъ, свободно носила костюмъ и вообще выказала себя культурной артисткой, обладающей если не первоклассным дарованіемъ, то во всякомъ случаѣ тонкимъ художественнымъ чутьемъ и прекрасной дикціей. Иногда она достигала даже настоящаго трагическаго паѳоса. Къ сожалѣнію, ея добрыя намѣренія въ корнѣ подрывались такими партнерами, какъ, напр., г-жа Дюжикова.

Послѣдняя принадлежитъ именно къ числу тѣхъ артистовъ, которые всѣми силами содѣйствовали какофоническому характеру спектакля и его неудачѣ. Какой успѣхъ могла имѣть г-жа Мичурина, какое впечатлѣніе могла она производить, когда рядомъ съ ней, постоянно ее перебивая, путалась какая-то вульгарная сваха изъ Островскаго, съ самыми грубыми замашками Александринки, сваха, которая себя чувствовала крайне неловко въ благородномъ, красивомъ костюмѣ античной Греціи. А вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не признать, что г-жа Дюжикова—актриса не безъ дарованія, что она обладаетъ большимъ сценическимъ опытомъ. Но ея дарованіе и опытъ въ данномъ случаѣ ни чему не послужили. Здѣсь надо было совершенно забыть свои старыя замашки и играть совсѣмъ по *иному*, такъ, какъ играли Мичурина, Лачинова и даже г-жа Пушкарева. Послѣдняя совсѣмъ не талантлива, но, будучи человѣкомъ благонамѣреннымъ и культурнымъ, она поняла должный стиль исполненія и обладая счастливой внѣшностью, довольно прилично сыграла свою незначительную роль.

Г-нъ Ходотовъ съ увлеченіемъ и благороднымъ огонькомъ произнесъ знаменитый монологъ вѣстника. Странно, что этому актеру не поручили роли „Ипполита“. Мнѣ кажется, что онъ съ ней могъ-бы справиться и придать ей должный оттѣнокъ. Во всякомъ случаѣ, онъ былъ-бы лучше г-на Юрьева, который, по моему, просто скомпрометтировалъ весь спектакль и совершенно провалилъ великолѣпную сцену объясненія съ отцомъ. Положимъ, что Тезей былъ для него достойнымъ соперникомъ. Если Юрьевъ вмѣсто „Ипполита“ изображалъ выпареннаго Париса изъ оперетки, то г. Шуваловъ воплотилъ на сценѣ одесскаго армянина-торговца.

Слушать ихъ діалоги было истиннымъ мученіемъ. Впрочемъ г. Шуваловъ былъ менѣе оскорбителенъ, чѣмъ г. Юрьевъ, потому что

всей своей игрой, интонаціей, жестами—онъ обличалъ абсолютное непониманіе роли и былъ настолько комиченъ въ своей наивной безпомощности, что заставлялъ зрителей не сердиться, а смѣяться.

Совсѣмъ не то г. Юрьевъ. Онъ по истинѣ выводилъ изъ терпѣнья своей грубой, нехудожественной игрой, своими безобразными всхлипываніями, пришепетываніями и суетливыми вульгарными жестами. Съ легкостью граммофона переливался несчастный артистъ отъ самыхъ верхнихъ пронзительныхъ до самыхъ низкихъ „бархатныхъ“ нотъ обширнаго діапазона своего голоса. Онъ не хотѣлъ понять, что воплощая нѣкоторымъ образомъ предвозвѣстника христіанскаго міровоззрѣнія—онъ долженъ былъ произнести свой пресловутый монологъ противъ женщинъ со всей авторитетной простотой, со всѣмъ благородствомъ убѣжденнаго въ своей правотѣ проповѣдника. Весь такъ сказать іератическій, жреческій характеръ роли былъ имъ утерянъ. Г. Юрьевъ граціозно вибрировалъ, стоналъ, втягивая въ себя воздухъ, и какъ-то особенно грассеировалъ на согласныхъ. Внутренняго благородства—душевной ясности въ его исполненіи не было и слѣда.

„Рабы ко мнѣ дотронуться не смѣютъ“ вопилъ г. Юрьевъ подобно провинціальному исполнителю Чацкаго. Его брезгливость по отношенію къ рабамъ казалась смѣшной. У зрителей наоборотъ являлось именно желаніе, чтобы рабы какъ можно скорѣе убрали со сцены кривляющагося Париса.

Положимъ, разсчетъ г-на Юрьева оказался вѣрнымъ. Онъ единственный имѣлъ успѣхъ у публики и удостоился похвалъ петербургскихъ рецензентовъ. Шувалова никто не слушалъ, всѣ надъ нимъ смѣялись, и такимъ образомъ онъ, какъ я уже сказалъ, несмотря на свою плохую игру — былъ довольно безвреденъ, г-нъ-же Юрьевъ исказилъ свою роль, сорвалъ хлопки публики и тѣмъ нанесъ непоправимый ущербъ всей затѣѣ, опошливъ и обезцвѣтивъ главнаго героя трагедіи. Онъ былъ не только вреднѣе и хуже Шувалова, но даже, пожалуй, хуже г-жи Дюжиковой. Послѣдняя являлась по крайней мѣрѣ извѣстнымъ звеномъ между чуждымъ и далекимъ міромъ античной трагедіи и близкой и любезной намъ атмосферой старой знакомой—Александринки. Юрьевъ-же привнесъ въ свою игру какой-то привкусъ французской бульварной мелодрамы, абсолютно чуждой русскому драматическому театру. Нужно замѣтить, что какъ костюмъ, такъ и гримъ его были въ высшей степени неудачны. Не знаю, чья въ этомъ вина—актера или художника. Ипполита надо было изобразить или чѣмъ-то въ родѣ служителя Грааля — недаромъ г-нъ Мережковскій сравнивалъ Ипполита съ Пушкинскимъ „Бѣднымъ Рыцаремъ“,— словомъ, придать его внѣшности мистическій характеръ античнаго рыцаря или сдѣлать изъ него простого юношу-охотника—такого-же, какъ его товарищи. Юрьевъ-же являлся въ бѣленькой рубашечкѣ, съ бѣлокурыми кудряшками. Лицо было густо намазано лилово-розовыми румянами, а ноги были обтянуты бѣлоснѣжнымъ трико. Словомъ, ни дать, ни взять Парисъ изъ Belle-Hélène.

Обращаясь къ другимъ исполнителямъ, я долженъ прежде всего отмѣтить г-жу Лачинову. Она съ большимъ тактомъ и умѣніемъ декламировала великолѣпныя строфы хора и пріятно выдѣлялась на фонѣ другихъ участницъ, которыя тоскливо, съ плохой дикціей выкрикивали свои партіи, причемъ одна изъ хористокъ упорно произносила „св*и*щенныя Θивы“, „п*и*щеры глубокія“.

На хоръ было, повидимому, обращено особое вниманіе. Надъ нимъ много поработали и достигли большихъ результатовъ. Но тѣмъ досаднѣе, что и тутъ дѣло не обошлось безъ крупныхъ недочетовъ. Если что придаетъ всему представленію тотъ іератическій характеръ, о которомъ говорилъ въ своемъ вступленіи Мережковскій, то конечно это хоръ. Онъ поетъ гимны передъ курящимся жертвенникомъ. Онъ освѣщаетъ мистическимъ свѣтомъ все то, что, какъ-бы въ видѣніи, происходитъ на сценѣ. Въ немъ заключена вся мудрость трагедіи. Въ *дѣйствіи* онъ не участвуетъ. Его рѣчи носятъ лирическій характеръ.

Все это, конечно, отлично понимали

и къ этому стремились руководители спектакля. Но ихъ старанія не увѣнчались должнымъ успѣхомъ, очевидно благодаря спѣшкѣ, благодаря недостаточному количеству репетицій. Дикція бездѣйствующаго, лишь говорящаго, хора должна быть абсолютно правильной и чистой. Жесты и всѣ движенія—строго іератическими. Здѣсь—малѣйшая нечистота произношенія, малѣйшая неловкость движенія вызываетъ улыбку, придаетъ всему отпечатокъ той ридикюльности, которую публика никогда не проститъ. Скуку скорѣе простятъ, чѣмъ ридикюльность. На первомъ представленіи „Ипполита“ публика смѣялась при появленіи хора и была права. На недочеты произношенія я указывалъ выше. Но главнымъ образомъ неудачны были движенія хора. Хоръ появляется на сцену четыре раза. Каждый разъ ему приходится для этого спускаться, а затѣмъ подыматься по лѣстницѣ, ступеней въ 10. По численности хоръ очень большой, даже слишкомъ большой, вмѣстѣ съ тѣмъ мѣста ему отвели очень мало. Съ трудомъ, боясь наступить на сосѣдній шлейфъ или запутаться въ непривычномъ костюмѣ, хоръ, нетвердой поступью, долго, безконечно долго появляется на сцену и становится въ одну шеренгу. Затѣмъ „коріѳейки“ поочереди говорятъ свои строфы, обходя жертвенникъ и принимая красивыя позы. Но мѣста для этого хожденія и для этихъ позъ до смѣшного мало. Приходится мучительно остерегаться зацѣпить рукавами за гирлянды алтаря или не придавить кого нибудь изъ безмолвной шеренги товарокъ. Но достичь этого невозможно. И вотъ происходитъ цѣлый рядъ комичныхъ положеній, неловкихъ движеній, вызывающихъ смѣхъ публики.

Такія мелочи губятъ все дѣло. Надо было во чтобы то ни стало избѣжать этихъ неловкостей и продѣлать сотни и сотни репетицій, прежде чѣмъ предстать передъ публикой. Если оказалось, что мало мѣста — надо было сократить хоръ. Жертвенникъ слѣдовало устроить надъ оркестромъ, и тѣмъ предоставить хору больше свободнаго мѣста. Наконецъ, часть хора можно было выпускать на сцену изъ переднихъ кулисъ и тѣмъ избѣгнуть лѣстницы. Словомъ, что нибудь выдумать слѣдовало.

Пріятное впечатлѣніе производила г-жа Мусина въ роли Артемиды. Эта красивая артистка своей скромной игрой и пластичными жестами заставляла забывать г-на Шувалова и г-на Юрьева. Послѣдній провелъ даже относительно недурно сцену смерти. Вообще діалогъ Артемиды съ Ипполитомъ умилителенъ до крайности.

„О, милый мой, для мукъ ты
былъ рожденъ
И жить съ людьми не могъ затѣмъ,
что слишкомъ
Была для нихъ душа твоя чиста.

Ипполитъ.

Ты здѣсь! Тебя почувствовалъ
я въ мукахъ.
О, вѣянье благоуханныхъ устъ!
Мнѣ легче... Здѣсь, со мной—
моя богиня!

Въ этотъ моментъ чувствовалось религіозное величіе смерти.

II.

Разношерстная, пестрая, а иногда даже просто плохая игра актеровъ сгубила все дѣло. А это тѣмъ болѣе досадно, что обставлены актеры были прекрасно.

Переводъ трагедіи, музыка, сопровождавшая декламацію хора, декорація, костюмы, все было исполнено любовно, толково, съ знаніемъ дѣла и съ большимъ художественнымъ чутьемъ.

Переводъ сдѣланъ настоящимъ поэтомъ, вдохновившимся красотой подлинника и съумѣвшимъ въ звучныхъ и благородныхъ стихахъ передать весь ароматъ и глубину трагедіи Эврипида.

Ученые рецензенты-спеціалисты отнеслись къ переводу г-на Мережковскаго недоброжелательно. Съ добросовѣстностью настоящихъ учителей гимназіи, они накинулись на поэта за неточность перевода, за искаженіе подлинника, какъ будто все дѣло въ буквѣ, а не въ духѣ. Но развѣ можно убѣдить въ этомъ спеціалистовъ, лишенныхъ всякаго художественнаго вкуса, спеціалистовъ, безпо-

щадно насъ всѣхъ мучившихъ на школьной скамьѣ?

Я охотно вѣрю, что одинъ изъ такихъ переводчиковъ „изъ учителей“, г. Алексѣевъ, гораздо ближе къ подлиннику, чѣмъ г. Мережковскій, когда переводитъ слѣдующимъ образомъ одну изъ строфъ хора:

„Оную (!) евбеянку, невинную, не знавшую узъ брака дѣвушку, по волѣ Афродиты, корабль разлучилъ съ семьею, и, словно бѣснующую вакханку, она (кто?) дала ее въ жены сыну Алкмены, справивъ (!) среди рѣзни и пожара кровавую свадьбу. Бѣдная невѣста!“ (Гипполитъ, въ переводѣ В. Алексѣева, стр. 19. Дешевая библіотека Суворина).

Но тѣмъ не менѣе я предпочитаю слѣдующую недостовѣрную передачу этого текста въ переводѣ г. Мережковскаго:

„Въ Эвхаліи дѣва
Жила, расцвѣтая
Красой непорочной,
Не зная мужей.
Но пришла къ ней безпощадная
Афродита, все разрушила,
И блуждающую, дикую,
Посреди убійствъ и пламени,
Какъ вакханку сладострастную,
Какъ Эриннію, въ объятія
Алкмениду предала!

Я цитировалъ переводъ Алексѣева, потому-что „оный Беотіецъ“ состоитъ присяжнымъ переводчикомъ античныхъ трагедій въ Дешевой Библіотекѣ г. Суворина. Для того, чтобы на вѣкъ получить отвращеніе къ античной литературѣ — надо только почитать переводы г. Алексѣева.

Не хорошъ и переводъ г. Анненскаго, у котораго много знаній и любви къ предмету (о чемъ свидѣтельствуетъ вся дѣятельность г. Анненскаго и въ частности его статья „Трагедія Ипполита и Федры“) [1]. Но этого мало. Кромѣ знанья и любви—надо умѣнье. Для того чтобы переводить поэта, надо самому быть поэтомъ. Стихъ г. Анненскаго грубъ, тяжелъ, а иногда и комиченъ. Въ задачу мою не входитъ подробный разборъ его перевода, а потому ограничусь лишь нѣсколькими примѣрами.

Мережковскій переводитъ:

„Онъ (Эросъ) хранитъ ключи отъ брачныхъ
Упоительныхъ чертоговъ
Афродиты золотой“.

У Анненскаго это мѣсто передано слѣдующимъ образомъ:

„Пусть ея (Киприды) *теремовъ* любви
Онъ *ключарь*...“

Мережковскій:

„Тщетно, тщетно Эллада
Тамъ, во храмѣ Пиѳійскомъ,
На прибрежьяхъ Алфея,
Всѣмъ великимъ богамъ
Гекатомбы приноситъ,
Если богъ величайшій
Не почтенъ будетъ—Эросъ,
Повелитель мужей.

Анненскій:

„Слѣпота! Слѣпота!
Аполлону *кровавыя*
Груды множимъ мы у Алфея
Изъ быковъ, въ пиѳійскихъ храмахъ.
А Эрота, царя надъ смертными,
Ублажимъ, дитя *Кипридино*,
Не хотимъ...“

Груды примѣровъ рубленой прозы г. Анненскаго—можно умножить до безконечности [1]). Но я думаю, что и вышеприведеннаго

---

[1]) Въ заключеніи къ своей статьѣ г. Анненскій говоритъ: „И мачеха, и пасынокъ—оба они были любимыми дѣтьми фантазіи Эврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли быть виновны, потому что умы ихъ были ограничены ихъ человѣческой природой! Федра была женщина, которая хотѣла стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носитъ на своемъ имени тысячелѣтнее пятно. Ипполитъ ненавидѣлъ женщинъ, потому что онѣ казались ему самымъ яркимъ доказательствомъ жизни и реальности, то есть тѣмъ, что мѣшаетъ человѣку мыслить и быть чистымъ. *Обоихъ, и Ипполита, и Федру, сгубило стремленіе освободиться отъ узъ пола, отъ ига растительной формы души.* (Курсивъ мой).

Чѣмъ болѣе вдумываюсь я въ это обстоятельство тѣмъ болѣе кажется мнѣ, что философъ сцены, который создалъ, то есть, пережилъ и Федру, и Ипполита, и въ *самомъ дѣлѣ былъ однимъ изъ тѣхъ немногихъ эллиновъ, которые „уготовали путь Господени“*. (Курсивъ мой). Только ему грезилось не сантиментальное христіанство житій, а мечта и философскій идеализмъ Евангелія“. (Журн. Мин. Нар. Просв. Авг. 1902 г., стр. 367).

[1]) Въ большомъ монологѣ Федры встрѣчаются слѣдующія мѣста:

„Я думою томилась: въ жизни смертныхъ
Откуда-жъ эта язва? иль *ума*

достаточно, чтобы признать переводъ г. Анненскаго непригоднымъ для сцены. „Кровавыя груды изъ быковъ“ не могутъ содѣйствовать успѣху спектакля. Наши современные Триссотэны, гоняясь за буквой подлинника, совершенно упускаютъ изъ вида его литературную и художественную сторону.

Идею сопровождать музыкой декламацію хора—надо признать очень удачной. Великолѣпныя, полныя неподдѣльнаго лиризма строфы хора получали особую выпуклость и значительность, благодаря аккомпанименту простой, несложной музыки талантливаго композитора.

Что касается работы художника Бакста, то она достойна всякой похвалы. Даже „Новое Время“, питающее какую-то безотчетную, чисто стихійную ненависть ко всему не вульгарному, ко всему художественному, и то не могло не отмѣтить красоты самой постановки, а особенно костюмовъ.

Сдѣлать серьезную оцѣнку работы Бакста, съ чисто археологической точки зрѣнія, я не берусь. Для этого надо имѣть спеціальныя познанія, которыхъ у меня нѣтъ. Замѣчу лишь, что Бакстъ добросовѣстно изучилъ доступные ему матеріалы и съ большимъ умѣніемъ использовалъ ихъ въ художественномъ отношеніи.

Обыкновенно античныя трагедіи ставятся въ костюмахъ эпохи написанія трагедій, т. е. эпохи расцвѣта. Такъ, напр., Мунэ-Сюлли изображаетъ царя Эдипа въ классическомъ, бѣломъ гиматіи. Бакстъ попытался отодвинуть время дѣйствія ближе къ героической, гомеровской эпохѣ, когда греческій міръ, не достигнувъ еще самобытности и обособленности эпохи расцвѣта, былъ болѣе космополитичнымъ и носилъ на себѣ яркія черты восточныхъ культуръ Азіи, Египта.

Благодаря этому художникъ избѣгъ традиціоннаго, „ложно-классическаго“ однообразія. Надо особенно отмѣтить костюмы Федры, Тезея, воиновъ съ ихъ большими шлемами. Вѣрится, что именно такого шлема испугался маленькій Астіанаксъ:

„Мѣди дитя устрашилось и гребня изъ гривы
косматой,
Что колебалася грозно повыше блестящаго шлема“.

Хороши безмолвные, страшные рабы, восточныя дѣвушки изъ свиты Федры, добрые, покорные старички. Не стоитъ перечислять каждый костюмъ въ отдѣльности. Всѣ они были исполнены вполнѣ художественно.

Въ орнаментахъ, аксессуарахъ и костюмахъ, Бакстъ, повидимому, пользовался главнымъ образомъ результатомъ Микенскихъ раскопокъ Шлимана, дополнивъ и возстановивъ недостающее по памятникамъ значительно позднѣйшаго времени. Возстановленіе одеждъ первобытной эпохи греческаго міра—сдѣлано художникомъ вполнѣ толково и очень правдоподобно. Къ сожалѣнію, памятники архитектуры и пластики той-же эпохи настолько скудны, что художнику пришлось фантазировать и возстановлять древнюю архитектуру и пластику лишь по догадкамъ. Долженъ сказать, что въ этой области ему кое-что не удалось. Особенно неудаченъ самый дворецъ Тезея, какого-то фантастическаго стиля, съ жидкими, не равномѣрно распредѣленными колоннами. Можетъ быть, было-бы болѣе правильнымъ пренебречь погоней за мало правдоподобной археологіей и вмѣсто претензіи на возстановленіе первобытнаго „дворца“ просто написать на заднемъ полотнѣ богатую архитектурную композицію эпохи Перикла, въ подражаніе античнымъ театрамъ того времени. Вѣроятно художникъ удержался отъ такого болѣе легкаго разрѣшенія задачи, изъ боязни нарушить единство впечатлѣнія: архаическія статуи двухъ богинь на фонѣ классической архитектуры могли бы производить на „ученыхъ“ зрителей дикое впечатлѣніе. А вмѣстѣ съ тѣмъ, идея Бакста изобразить богинь въ іератическихъ, засты-

---

Природа виновата въ заблужденіяхъ?
Нѣтъ—разсужденья мало—*дѣло въ томъ*,
Что къ доброму мы не стремимся вовсе,
Не въ томъ, что мы его не знаемъ...“

Ипполитъ восклицаетъ въ своемъ монологѣ противъ женщинъ.

„О, Зевсъ! Зачѣмъ ты создавалъ *жену?*
И это зло, съ его *фальшивымъ блескомъ*
Лучамъ небесъ позволилъ обливать?“

и далѣе.

„Но и мужей жена *нищитъ*!“

лыхъ позахъ примитивнаго искусства и сдѣлать ихъ больше человѣческаго роста очень удачна. Не знаю, къ какой эпохѣ ихъ отнести, не знаю даже, были-ли въ тѣ времена статуи столь большихъ размѣровъ, но это безразлично. Дошедшіе до насъ памятники позднѣйшей архаической эпохи греческаго искусства дѣлаютъ выдумку Бакста довольно правдоподобной. А главное—онъ достигъ большого художественнаго эффекта. Два страшныхъ идолища съ загадочными, вѣчными улыбками наводятъ страхъ и ужасъ, въ нихъ чувствуется демоническая, безпощадная сила. Публика, конечно, предпочла-бы видѣть на сценѣ Діану-охотницу и Венеру Милосскую. Даже статуи „рѣзца Кановы“ были-бы найдены болѣе умѣстными. Это вѣдь образцы настоящаго, всѣми признаннаго искусства, тогда какъ застылыя громады богинь Бакста ничего не имѣютъ общаго съ настоящими, античными „nudités“. Одинъ маститый литераторъ, самъ когда-то ставившій на сценѣ античныя трагедіи и читавшій лекціи по исторіи древнегреческой литературы, былъ возмущенъ странной выдумкой художника и сердито заявилъ, что античные скульпторы всегда изображали богинь нагими. А вѣдь это одинъ изъ авторитетнѣйшихъ театраловъ, мнѣніе котораго имѣетъ вѣсъ въ области театра.

На генеральной репетиціи вся такъ сказать каменная архитектура сцены окаймлялась архитектурой неба, покрытаго облаками. На первомъ представленіи—облака исчезли. Ихъ замѣнили обыкновенныя грязно-голубыя паддуги, придавшія всей декораціи довольно скучный видъ. Кромѣ того, онѣ не согласовались съ заднимъ полотномъ, гдѣ небо было покрыто безпокойными, мятущимися облаками, совершенно не вязавшимися съ безмятежнымъ голубымъ небомъ перваго плана. Правда, облака Бакста были написаны довольно рискованно. Безпокойные контуры быстро несущихся облаковъ, остававшихся на одномъ мѣстѣ втеченіи всего спектакля,—производили назойливое впечатлѣніе.

Правильнѣе было-бы написать четыре разныхъ неба для четырехъ отдѣленій трагедіи. Декорація не мѣняется во время всей пьесы. Перемѣна-же архитектуры неба, въ связи съ перемѣной освѣщенія [1]), значительно оживила-бы сцену и придала-бы каждому отдѣленію трагедіи своеобразную, индивидуальную физіономію. Конечно, въ 24 часа немыслимо было измѣнить декораціи въ этомъ смыслѣ, но въ такомъ случаѣ лучше было оставить ее въ первоначальномъ видѣ, съ мятущимися облаками. Мысль художника была неудачно *выполнена,* но сама по себѣ она вполнѣ правильна. Если, замазавъ облака, дирекція избѣгла насмѣшекъ публики, то съ другой стороны она уничтожила блестящій художественный замыселъ, который, несмотря на неудачу выполненія, съумѣли-бы оцѣнить тѣ, кто хоть что нибудь понимаетъ въ искусствѣ. Декорація стала проще, безпритязательнѣе, въ ней выкурили декадентскій пошибъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ ее и кастрировали. Безучастное пустое небо умалило значеніе архитектурной части декораціи и всего происходящаго внизу, на землѣ.

III.

Если я такъ долго останавливаюсь на этомъ сравнительно ничтожномъ инцидентѣ съ облаками, то только потому, что онъ касается главной язвы нашихъ театровъ—страшной спѣшки въ послѣдніе моменты постановокъ. Три года дирекція раскачивалась, чтобы рѣшиться на постановку „Ипполита“. Три года испытывалось терпѣніе лицъ, заинтересованныхъ въ постановкѣ пьесы, и все это для того, чтобы непростительной спѣшкой скомпрометтировать въ послѣднюю минуту успѣхъ всего дѣла. Генеральную репетицію надо было сдѣлать не за два дня, а за мѣсяцъ до спектакля. Тогда не только Бакстъ успѣлъ-бы исправить недочеты своей декораціи, но и режиссеръ успѣлъ-бы замѣнить портящихъ все дѣло актеровъ—другими исполнителями. Говорятъ, что было и такъ болѣе двадцати репетицій. Но разъ уже затра-

[1]) Кстати, слѣдовало для луннаго освѣщенія написать другія статуи богинь, съ гораздо болѣе рѣзкими тѣнями.

тили столько времени и силъ на постановку, и достигли извѣстныхъ результатовъ, то тутъ то и надо было проявить особую настойчивость и даже жестокость по отношенію къ участникамъ спектакля. Если Юрьевъ или Дюжикова, несмотря на 20 репетицій, не справились со своими ролями—ихъ слѣдовало безжалостно замѣнить другими исполнителями. Нало было послѣдовательно испытать всѣ мало-мальски подходящія силы труппы. Въ роли Шувалова надо было испытать Ге, Далматова. Если и они не подходили—можно было обратиться за помощью въ Москву, въ Малый театръ, гдѣ еще сохранились традиціи хорошей дикціи. Можетъ быть Южинъ и справился-бы съ ролью Тезея.

Вѣдь дѣло шло не о разучиваніи пьесы текущаго репертуара, а о попыткѣ внѣдренія въ сферу александринской сцены совершенно своеобразнаго, новаго пониманія задачи театра.

Когда въ шестидесятыхъ годахъ ставили „Мейстерзингеровъ“, то Рихтеръ заставилъ хоръ продѣлать до 300 репетицій. Станиславскій для чеховскихъ пьесъ дѣлалъ до 100 репетицій. Для того, чтобы создать новый сценическій стиль, надо работать въ потѣ лица. Вѣдь не шутка „обломать“ актеровъ, которые выросли на совершенно противоположныхъ взглядахъ. Я вовсе этимъ не хочу сказать, что требованія, предъявляемыя къ актерамъ при постановкѣ „Парсифаля“, возвышеннѣе и передовитѣе, чѣмъ при постановкѣ Моцартовскаго Донъ-Жуана. Я только хочу сказать, что они совершенно *иныя*. Не даромъ въ Мюнхенѣ циклъ моцартовскихъ оперъ даютъ въ маленькомъ театрѣ XVIII вѣка, а Вагнера ставятъ на сценѣ большой оперы. *Стиль* моцартовскихъ оперъ совершенно *иной*, чѣмъ стиль оперъ Вагнеровскихъ, хотя геній Моцарта нисколько не ниже генія Вагнера. Пѣвцамъ, выросшимъ на Моцартѣ, очень трудно пѣть Вагнера, а потому для того, чтобы впервые ввести на сцену Вагнера, надо было продѣлать 300 репетицій. Тоже и съ „Ипполитомъ“. Играть его надо *совсѣмъ иначе, совсѣмъ не такъ*, какъ играли до сихъ поръ (можетъ быть *въ своемъ родѣ* и очень хорошо) артисты Александринскаго театра. Но не легко артисту, всосавшему съ молокомъ матери традиціи Островскаго, и побывавшему въ „школѣ“ Давыдова или Сазонова—сразу отрѣшиться отъ всего выученнаго. Одинъ легче разстается со старымъ, другой вѣритъ въ возможность прикрыть это старое новыми одеждами, цѣпляется за него, обманываетъ себя и публику, думая, что подъ павлиньими перьями античной „кормилицы“ наивные зрители не замѣтятъ свахи-вороны изъ Островскаго. Задача-же режиссера и состоитъ въ томъ, чтобы бороться съ этой фальсификаціей. Онъ долженъ, во что бы то ни стало, подобрать составъ исполнителей вполнѣ *однородный*, играющій въ одномъ *стилѣ*, въ одномъ *тонѣ*. Не достигнувъ этого, по моему, онъ не можетъ выступать передъ публикой.

Шуваловъ или Юрьевъ не подходятъ—надо ихъ устранить. Тутъ сердобольничать и компромисничать не приходится. Надо жалѣть не отдѣльныхъ актеровъ, а общее дѣло.

Къ чему привела насъ эта спѣшка, эта нерѣшительность, эта снисходительность? Къ тому, что „Ипполитъ“ былъ обруганъ всей прессой, представителями всѣхъ направленій. Я лично всѣмъ сердцемъ сочувствую постановкѣ „Ипполита“, нѣкоторые моменты спектакля доставили мнѣ истинное наслажденіе, но тѣмъ не менѣе считать эту постановку близкимъ мнѣ дѣломъ, за которое я готовъ ломать копья—я не могу. *Отвѣчать* за этотъ спектакль не приходится даже его сторонникамъ. Дирекція не достаточно вникла въ значительность этой постановки. Она не поняла, что, выступая въ чемъ-то новомъ и необычномъ, она должна была обдумать каждый шагъ, обработать всѣ мелочи. Она не поняла, что спектакль будетъ итти передъ враждебно настроенной аудиторіей, которую надо покорить, и которая не проститъ ни одного неловкаго шага.

Мережковскій читаетъ о религіозномъ значеніи античной трагедіи, о томъ, что въ „Ипполитѣ“ Эврипидъ предвосхитилъ идеи христіанства—и вдругъ вмѣсто „Ипполита“ публикѣ преподносятъ оффенбаховскаго Париса. Мережковскій, который всю свою жизнь

борется именно противъ оффенбаховщины—и тутъ не спасся отъ нея. Это и смѣшно, и трагично.

Когда „Тристанъ“ Вагнера, съ Литвинъ и Ершовымъ въ заглавныхъ роляхъ, не дѣлалъ полныхъ сборовъ на сценѣ Маріинскаго театра, — дирекція могла спать спокойно. *Лучше* спѣть Тристана трудно и слѣдовательно въ неуспѣхѣ у широкой публики виновата не дирекція. Не то съ „Ипполитомъ“. Львиная доля неудачи падаетъ именно на дирекцію и прежде, чѣмъ отказываться отъ дальнѣйшихъ постановокъ античныхъ трагедій, какъ о томъ ходятъ слухи, ей нужно очень и очень подумать о настоящихъ виновникахъ неуспѣха „Ипполита“.

Д. Философовъ.

ПО ЕВРОПѢ.

Письма о современномъ искусствѣ.

VI.

Au grand salon.—Моды.—Société Nationale.—Портретисты.—Англада.—Les maîtres.—Бывшіе мастера.—Молодые.—Графическое искусство.—Иностранцы.—Скульптура.—Выставки у Дюранъ-Рюэля и Волара.

Я попалъ на vernissage въ „большой“ салонъ, пробылъ здѣсь цѣлый день и ушелъ, совершенно опьяненный волшебной красотой современнаго женскаго туалета. Въ черной толпѣ мужчинъ, съ ленточками почетнаго легіона въ петличкахъ, мелькали шляпки, накидки, платья такой божественной красоты, что ни одинъ любитель изящнаго не могъ колебаться, кому отдать предпочтеніе, живому искусству этихъ женщинъ, или мертвымъ произведеніямъ кавалеровъ почетнаго легіона, развѣшаннымъ по стѣнамъ. За любую изъ этихъ шляпокъ можно было отдать все, что здѣсь висѣло и въ особенности то, что бѣлѣло среди зелени гигантскаго скульптурнаго отдѣла.

Мы очень усердно собираемъ старинные костюмы, средневѣковые, эпохи возрожденія, 18-го вѣка, собираемъ головные уборы, узорчатое шитье, кокошники, кафтаны, потому что всѣмъ стало ясно, что въ нихъ есть бездна вкуса, красоты, искусства. Нерѣдко очаровательные туалеты современной женщины — настоящія жемчужины искусства и несомнѣнно, что ихъ также будутъ когда-нибудь собирать съ неменьшимъ рвеніемъ. Что-же иное, какъ не произведенія искусства, всѣ эти легкія, какъ пухъ, накидки, тонущія въ бѣлой, сѣрой и серебристой пѣнѣ, кое-гдѣ тронутыя мѣхомъ, кое-гдѣ кружевами и кое-гдѣ блестками? Иногда кажется, что видишь на яву самыя фантастическія и изящныя сновидѣнія Бердсли.

Правда, есть здѣсь одна непонятная странность, которая когда-нибудь доставитъ историку нашей эпохи не мало хлопотъ: онъ никакъ не сможетъ объяснить себѣ, почему женщина начала 20-го вѣка, одѣвавшаяся съ такимъ поразительнымъ изяществомъ, проявляла во всемъ остальномъ самую невѣроятную безвкусицу. Онъ долго будетъ недоумѣвать, какимъ образомъ она могла заставлять свой будуаръ такой неприличной дрянью, всѣми этими золочеными стульчиками, столиками, кушетками и „милыми“ бездѣлками, какъ могла обить стѣны обоями такого дикаго рисунка, какъ рѣшилась повѣсить на нихъ картинки всѣхъ этихъ мюссаровцевъ, петербуржцевъ e tutti quanti. Все это будетъ казаться до нелѣпости нелогичнымъ и вызоветъ, вѣроятно, не мало остроумныхъ гипотезъ. Надо думать, что будущій историкъ окажется счастливѣе нашего брата, современника, и хоть какъ нибудь сможетъ объяснить этотъ сумбуръ; разобраться въ немъ въ наши дни нѣтъ возможности. Можно только сказать, что не женщины, или, по крайней мѣрѣ, не женщины однѣ создали туалетъ нашего времени. Мода имѣетъ свои, никому невѣдомые, таинственные законы. Она создается не отдѣльными лицами, а сотнями и тысячами одновременно, создается взаимнымъ треніемъ и взаимной шлифовкой разныхъ народовъ и разныхъ культуръ.

Боюсь сказать пародоксъ, но иной разъ, въ особенности наглядѣвшись на выставки въ родѣ большого салона, начинаетъ серьезно казаться, что туалетъ современной жен-

щины есть высшая точка той своей, индивидуальной красоты, которую наше время оставитъ грядущимъ вѣкамъ и поколѣніямъ. И право становится больно и обидно за современнаго художника, который не только не можетъ создать чего-либо равнаго этой красотѣ, но не можетъ даже передать, повторить ее у себя на холстѣ. Кто изъ современныхъ портретистовъ хотя-бы нѣсколько подошелъ къ этой красотѣ? Кто передалъ чарующую прелесть этихъ изумительныхъ переливовъ красокъ, кто постигъ поэзію плѣнительныхъ складокъ, музыку шелестящей пѣны моднаго Sortie de bal? Когда-то Флоренція, Венеція, Мадридъ, Лондонъ, Парижъ и Петербургъ нашли своихъ Гирландайо, Тиціановъ, Коелло, Веласкесовъ, Гольбейновъ, Вандейковъ, Риго, Росленовъ и Левицкихъ, увѣковѣчившихъ красоту современныхъ имъ нарядовъ, понимавшихъ всю ихъ поэзію; въ наше время нѣтъ уже поэтовъ шелка, бархата и кружевъ.

Больше другихъ интересуется туалетомъ *Гандара*. У него были дѣйствительно изящные портреты свѣтскихъ женщинъ съ намекомъ на поэзію наряда, но они слишкомъ часто ударяли въ тонъ модныхъ картинокъ. Его шелки какъ-то сухи, мало жизнены и въ концѣ концовъ безконечно далеки отъ оригиналовъ. Что ему почти всегда удается, это гибкость, эластичность его женскихъ фигуръ, змѣиная изогнутость молодого тѣла, которое вездѣ чувствуется подъ платьемъ. И теперь есть въ „маленькомъ“ салонѣ, въ Société Nationale, его изящный портретъ красивой женщины. Онъ, можетъ быть, слишкомъ изященъ, черезчуръ изысканъ и это нѣсколько вредитъ впечатлѣнію. Сдѣланъ онъ съ технической стороны съ той особенной скромностью, за которой скрывается въ сущности изумительная виртуозность. Другой крупный портретистъ нашего времени, *Сарджентъ*, выставилъ знаменитый портретъ двухъ сестеръ, воспроизведенный въ одномъ изъ прошлыхъ номеровъ „Міра Искусства“. Проблемы современнаго туалета здѣсь нѣтъ, художникъ себѣ ея не ставилъ и оба платья, сами по себѣ очень не затѣйливыя и не замѣтныя, лишь слегка тронуты на картинѣ. Но что это за очаровательная вещь!

Изъ другихъ бросающихся въ глаза художниковъ салона надо прежде всего отмѣтить испанца *Англада*. Онъ очень подвинулся въ сравненіи съ прошлымъ годомъ. Лучшая его вещь—„танецъ гитаны“ и „выходъ гитаны“, смѣлыя и даже дерзкія по краскамъ и движенію. Въ нихъ нѣтъ той Испаніи, которую такъ счастливо „вновь открылъ“ его болѣе сильный соотечественникъ Зулоага, на этотъ разъ отсутствующій, — нѣтъ Испаніи мрачной, черно-сѣрой, Испаніи Зурбарана, Веласкеса и Гойи, но за то есть въ нихъ необузданный, не знающій границъ темпераментъ. Онъ лучше всѣхъ сумѣлъ передать тотъ бѣшенный танецъ, которымъ мы любовались у Отеро и ея подражательницъ. Единственный упрекъ, который ему можно сдѣлать, заключается въ излишнемъ пристрастіи къ французской манерѣ видѣть и понимать вещи,—манерѣ, дѣлающей художника болѣе парижаниномъ нежели испанцемъ. На немъ слишкомъ видно пока вліяніе Бенара и даже Люнуа. Небольшую, очень красиво написанную картинку „лошади послѣ дождя“ можно издали прямо принять за Бенара не по однимъ краскамъ, но по всей концепціи, взятой совсѣмъ въ духѣ его извѣстной серіи на мотивъ лошади. Еще одна изъ выставленныхъ имъ вещей „Кафэ“—очень напоминаетъ „кафэ“ покойнаго Эвенполя, но и сильно ему уступаетъ.

Къ первоклассным вещамъ выставки надо отнести „маленькаго кардинала“ *Уистлера*,— „Гранатъ и золото“, какъ его неизбѣжно окрестилъ этотъ штукарь. Это настоящій перлъ тонкой, элегантной, рафинированной живописи. Рядомъ съ этой аристократической живописью висящіе тутъ-же портреты „уистлерьянцевъ“ кажутся то грубыми эбошами, то лизанными олеографіями. Сосѣдство этого мастера не слишкомъ выгодно и для *Лавери*, выставившаго недурной портретъ дамы: „gris et noir“. Уистлеръ не останавливается на полдорогѣ и называетъ вещи своими именами: „Слоновая кость и золото“—названіе его женскаго портрета, значительно уступающаго „малень-

кому кардиналу". Остальныя выставленныя имъ картинки—красивыя бездѣлки, не слишкомъ недосягаемыхъ достоинствъ. „Bleu et argent"—одна изъ многочисленныхъ маринъ, „Pourpre et or: Phrynè la superbe qui batit des temples",—крошечный холстъ, на которомъ въ темнотѣ виднѣются какія-то колонны и миніатюрная фигурка обнаженной женщины, и „Rose et or",—тоже маленькая вещь; на ней можно разобрать нѣсколько женскихъ фигуръ, стоящихъ у воротъ каменнаго дома.

Изъ другихъ мастеровъ интереснѣе всѣхъ *Бенаръ*, но не своими портретами, — портретъ Дениса Кошена—прямо неудаченъ,—а иллюстраціями къ „тысяча и одной ночи". Эти четыре пергамента, сверкающіе яркими, причудливыми красками,—удивительно „восточны" и сказочны. Красивы еще три картона для декоративныхъ панно: „День", „Плоды" и „Цвѣты", въ особенности первый изъ нихъ. Огромное панно „Счастливый островъ", бывшее на французской выставкѣ въ Петербургѣ и не отличающееся большими достоинствами, выставлено теперь въ салонѣ.

Симонъ послѣ нѣсколькихъ лѣтъ переживанья наскучившихъ всѣмъ бретонскихъ мотивовъ, опять явился юнымъ и свѣжимъ, какъ въ первые годы своего успѣха. Онъ выставилъ красивый холстъ,—портретъ цѣлой семьи, сидящей за ужиномъ при лампѣ на открытой террассѣ. Очень здоровая, бодрая и сильная вещь, прекрасная по живописи и далекая отъ шаблонныхъ тоновъ послѣднихъ картинъ Симона.

Интересный триптихъ выставилъ *Фредерикъ*. Его мало замѣчаютъ даже тѣ, которые ищутъ по выставкамъ новое искусство; онъ очень коричневый и на первый взглядъ кажется средней руки академикомъ семидесятыхъ годовъ. Однако достаточно внимательнѣе всмотрѣться въ этотъ „Золотой вѣкъ", чтобы стало ясно, насколько акедемикамъ далеко до его чистаго, не отравленнаго никакими теоріями стиля. Онъ и не думаетъ стилизовать своихъ фигуръ, онъ рисуетъ такъ, какъ видитъ и, если въ результатѣ всѣ эти старики, женщины и дѣти кажутся такими несовсѣмъ обычными, стильными, то это и есть тотъ истинный, настоящій стиль, который бываетъ только въ произведеніяхъ первѣйшихъ мастеровъ. Его фигуры всѣ почти обнажены и въ то же время совсѣмъ не идеализированы, однако сдѣланы съ такой убѣдительностью, что и въ голову не приходитъ какое нибудь недоумѣнье по поводу сидящихъ подъ открытымъ небомъ голыхъ людей, идущихъ на работу полуобнаженныхъ юношей и дѣвушекъ.

Въ числѣ первоклассныхъ мастеровъ Салона надо упомянуть еще о *Леперѣ*, выставившемъ нѣсколько поучительныхъ деревянныхъ гравюръ. Не знаю, какая изъ нихъ лучше, — „Буколина", — пикникъ въ окрестностяхъ Парижа съ нянъками, дѣтьми и неизбѣжнымъ сержантомъ, или „Волна", несущаяся прямо на зрителя и разбивающаяся въ сѣровато-желтую пѣну. Это необычайно красиво и сдѣлано до забавности просто.

Наконецъ, есть еще одинъ мастеръ въ скульптурномъ отдѣлѣ—*Родэнъ*. Онъ выставилъ превосходную группу „Тѣни"; вѣрнѣе, это не группа, а повтореніе одной и той-же мужской фигуры въ трехъ слѣпкахъ. Всѣ три гипса поставлены въ кругъ, одинъ за другимъ, на высокомъ пьедесталѣ и производятъ очень сильное впечатлѣніе. Это одно изъ лучшихъ Родэновскихъ созданій.

Есть въ салонѣ еще нѣсколько большихъ художниковъ, но какъ разъ въ этомъ году они очень слабы. Въ этомъ отношеніи больше другихъ бросаются въ глаза двѣ совершенно неудачныя картины *Латуша* — „Балъ-маскарадъ" и „Ужинъ послѣ бала", написанныя въ непріятныхъ шафранно-желтыхъ тонахъ. Зато очень хороша, хотя и заѣзжена по мотиву, его небольшая вещь: „Заря", все тотъ-же фонтанъ, та-же игра воды, тѣ-же тянущіеся въ голубое небо зеленовато-розовые амуры. *Карьеръ*—скученъ до нельзя своимъ дешевымъ фюминизмомъ, даже не хочется вѣрить, что это тотъ мастеръ, который написалъ „Поцѣлуй". *Коттэ* въ сотый разъ повторяетъ горныхъ бретонокъ и повторяетъ очень плохо; *Аманжанъ* тоже повторяетъ себя, но въ значительно увеличенномъ форматѣ, отчего, впрочемъ, кажется еще болѣе жидкимъ.

Какъ много когда-то ожидали отъ этого художника и какъ немного онъ далъ! *Бланшъ* написалъ нѣсколько среднихъ портретовъ; лучшій изъ нихъ портретъ мальчика, но и онъ слишкомъ приторенъ, слегка даже бомбоньероченъ. *Сиданэръ* затерялся въ общихъ мѣстахъ. Такими-же общими мѣстами отдѣлываются даже *Менаръ* и *Рафаэлли*: у обоихъ есть уже вѣрный трафаретъ. Къ нимъ-же придется отнести *Бертсоена* и *Таулоу*. Послѣдній превзошелъ всѣхъ. На его вещи грустно смотрѣть. Очень неинтересенъ еще женскій портретъ талантливаго *Анкетэна*.

Зато есть здѣсь нѣсколько молодыхъ художниковъ, на которыхъ останавливаешься съ удовольствіемъ. Очень красивы, напр., пейзажи *Ассама* (Hassam), въ особенности „Piazza d'Espagna въ Римѣ. Красивы рисунки дѣтей *Рекнагеля*, недуренъ его-же женскій портретъ. Очень курьезна картинка *Шумахера*: „Свадьба въ Бретани". Курьезна она потому, что несмотря на Бретань, она очень далека отъ всѣхъ бретанскихъ трафаретовъ послѣднихъ лѣтъ, которыми запружены всѣ выставки. Она красива и своеобразна въ краскахъ. Недурны еще Версальскіе пейзажи *Цланэльса* портретъ дамы съ борзыми—*Мюллера* и офорты *Минарца*—особенно его „Sisters", — *Робба*, *Ранфта* и *Виллона*. *Ривьеръ* выставилъ очень неудачную серію литографій („Феерія часовъ").

Изъ иностранцевъ очень замѣтенъ *Кройеръ*, прославшій давно всѣмъ извѣстный морской берегъ въ сумерки съ луной и очень ловко сдѣланный семейный портретъ: „Обѣдъ у Біернсона". Выдѣляются еще два большихъ панно *Годлера*: Умирающій воинъ" и „Сражающійся воинъ", бывшія уже на многихъ выставкахъ, превосходно написанные interieur'ы *В. Гэ* и женскій портретъ *Аустенъ-Броуна*, значительно уступающій его знаменитой „La plume rouge" Мюнхенской пинакотеки, но все-же очень красивый и изящный.

Въ скульптурномъ отдѣлѣ очень выдѣляется кромѣ Родэна „Война" и „Бетховенъ" *Бурделля*. Симпатичны также скульптуры нашей соотечественницы *Г-жи Свирской*, удачнѣе другихъ—барельефъ „Au bal des quat'z'arts". Я ничего не отмѣтилъ въ большомъ салонѣ, а между тѣмъ въ немъ есть одна сильная вещь, это — скульптура *Жерома*; надо быть большимъ знатокомъ женскаго тѣла, чтобы такъ ловко, красиво и элегантно сдѣлать вещь.

Одновременно съ открытіемъ Салоновъ открылась у Дюранъ-Рюэля выставка картинъ и этюдовъ умершей лѣтъ 10 тому назадъ талантливой ученицы Манэ — *Берты Моризо*. Она была подъ сильнымъ вліяніемъ своего учителя и геній этого человѣка, повидимому, слишкомъ ее давилъ, но эта выставка показала, что Моризо была исключительно одаренной натурой и въ своихъ послѣднихъ вещахъ уже значительно ушла въ сторону отъ Манэ. Можно сказать, что ея гармоничная, меланхолически-красивая, ласкающая глазъ, серебристая живопись есть живопись Манэ, переведенная изъ мажорной въ минорную гамму, изъ буйной энергіи въ нѣжную созерцательность, изъ эпоса въ лирику. Досадно, что такого мастера, какъ Моризо, нѣтъ нигдѣ въ музеяхъ.

У Волара открылась выставка картинъ еще одного испанца—*Итурино*. Въ Салонѣ есть его одна вещь—„Испанка" въ пестромъ платкѣ. Онъ старается искусственнымъ обобщеніемъ замѣнить то, чего въ его искусствѣ нѣтъ: стиль; поэтому какъ-то не слишкомъ вѣришь всѣмъ его экстравагантностямъ, часто довольно любопытнымъ и пикантнымъ; онъ не всегда безъ таланта, но всегда безъ чувства мѣры.

VII.

Бетховенъ Клингера въ вѣнскомъ сецессіонѣ. Техника и искусство. Новые техническіе пріемы. Ролларъ, Климтъ, Андри, г-жа Маковская, Ленцъ, Кенигъ, Лукшъ. „Атлетъ" и „Женская голова" Клингера.

Въ Вѣнѣ выставленъ „Бетховенъ" *Клингера*. Онъ извѣстенъ уже всему свѣту по безчисленнымъ воспроизведеніямъ. Однако надо сказать, что не только фотографіи, снятыя со всѣхъ сторонъ статуи, но и небольшой полихромированный гипсъ берлинскаго сецессіона не даютъ даже приблизительнаго пред-

ставленія объ этомъ грандіозномъ произведеніи мастера. Впечатлѣніе, которое производитъ статуя — совершенно исключительное. Какъ-то не хочется думать о томъ, что въ ней не хорошо, что могло-бы быть лучше и что лучше всего: просто хочется смотрѣть, спокойно, долго, безъ надоѣвшихъ всѣмъ pro и contra, безъ какихъ-бы то ни было справокъ съ самыми ветхими, средними и новѣйшими эстетическими теоріями. Я думаю, что для человѣка, способнаго создать такую вещь, должно быть совершенно безразлично, какія теоріи существуютъ на счетъ искусства. Я думаю, что онъ съ улыбкой, не презрительной, а самой добродушной, можетъ выслушать невѣроятнѣйшія издѣвательства передъ своей статуей и съ спокойнымъ сердцемъ станетъ дѣлать дальше то, что ему хочется и нравится.

Вѣнскіе художники, поставившіе статую въ своемъ помѣщеніи, поняли ея значеніе; они отказались въ пользу „Бетховена“ отъ своей годичной выставки. Они не хотѣли выставки съ рядомъ залъ, съ сотнями развѣшанныхъ картинъ и разставленныхъ скульптуръ съ бѣлѣющими на нихъ ярлычками. На одномъ изъ нихъ значилось-бы: „Максъ Клингеръ—статуя Бетховена“. Они хотѣли только одного Клингера и все остальное подчинили ему. Это не выставка общепринятаго типа, а праздникъ въ честь Клингера,—Klingers Huldigung. Было потрачено неимовѣрное количество энергіи, труда, таланта и времени на устройство помѣщенія. Вмѣсто ряда небольшихъ, но очень удобныхъ и уютныхъ комнатъ, въ которыхъ устраивались прежнія выставки сецессіона, задумали создать нѣчто монументальное и единое. Отдѣльныя части подчинены этому цѣлому и несутъ лишь служебную роль. Въ центрѣ зданія — просторное и высокое помѣщеніе, очень красиво и конструктивно соединенное широкими пролетами съ двумя боковыми залами, расположенными нѣсколько выше. Отсюда удобно смотрѣть внизъ на превосходно освѣщенную статую.

Задолго до перенесенія сюда „Бетховена“ лучшіе художники Вѣны принялись за украшеніе стѣнъ. Вся внутренняя архитектура принадлежитъ талантливому *Гофману*. Надо удивляться, какъ съ ничтожнѣйшими средствами, бывшими въ его распоряженіи, онъ могъ достигнуть такого наряднаго и дѣйствительно монументальнаго впечатлѣнія. Желая избѣжать фальшиваго мрамора, фальшиваго камня, фальшивыхъ металловъ, словомъ, всего Зейдлевскаго архитектурнаго репертуара, онъ остановился на грубѣйшей штукатуркѣ, лишь мѣстами пройденной гладко. Всѣ остальныя украшенія должны были заключаться въ живописи, скульптурѣ и чеканенной мѣди по стѣнамъ. Художники съ завиднымъ рвеніемъ принялись за изученіе всевозможныхъ техническихъ пріемовъ стараго и новаго времени и попутно набрели на нѣсколько совершенно новыхъ комбинацій, въ высшей степени остроумныхъ и удачныхъ. Здѣсь есть простая фреска, называвшаяся у мастеровъ cinquecento „buon fresco“, въ отличіе отъ фресокъ кватроченистовъ, всегда ретушированныхъ сверху темперой; есть тутъ и эти послѣднія, съ ретушью. Изъ новыхъ пріемовъ необыкновенно эфектны комбинаціи перламутра, золота, чернаго дерева и разноцвѣтныхъ стеколъ. Очень красивы также вещи, сдѣланныя изъ изразцовой мозаики: изъ изразцовъ различныхъ оттѣнковъ вырѣзаны необходимые для рисунка куски и вставлены въ сырую штукатурку.

Если-бы все, что сдѣлали на этихъ стѣнахъ вѣнцы, не имѣло абсолютно никакой художественной цѣнности, то и тогда заслуга ихъ громадна. Можетъ быть ихъ примѣръ не останется единичнымъ и заставитъ современнаго художника призадуматься нѣсколько надъ вопросами художественной техники. Удивительно, какъ наше время, давно уже предоставившее борьбу за существованіе животнымъ и наивнымъ дикарямъ и монополизировавшее себѣ „борьбу за комфортъ“, наложило свою руку и на бѣдную художественную технику. Рядомъ съ лифтами, sleeping car'ами и грамофонами, завелись такіе комфортабельные магазины „художественныхъ принадлежностей“, что только очень

наивные люди задумываются надъ недоброкачественностью продажныхъ матеріаловъ и только одни мечтатели жалѣютъ о золотомъ вѣкѣ, когда не было комфорта и магазиновъ и каждый самъ растиралъ себѣ краски и самъ искалъ свою собственную технику. „Живопись“ отождествлена теперь съ „масляной живописью“ и только въ качествѣ ея младшихъ сестеръ снисходительно признаются акварель и пастель. О могучей фрескѣ нѣтъ уже и помина, а о другихъ забытыхъ техникахъ и говорить нечего: ихъ вытѣснило всесильное масло. И какимъ-то анахронизмомъ звучатъ теперь рѣшительныя слова Микель Анжело: „масляная живопись—бабье дѣло“!

Не мѣшало-бы нашимъ ученикамъ общества поощренія, школы Штиглица, да и Академіи художествъ, посланнымъ за-границу, заглянуть въ вѣнскій Сецессіонъ и хоть что-нибудь извлечь изъ огромнаго труда этихъ удивительныхъ работниковъ.

Но и помимо техническихъ достоинствъ этихъ расписанныхъ стѣнъ въ нихъ вложено много искусства.

Самая красивая стѣна принадлежитъ *Роллеру*. Совершенно непонятно, какъ человѣкъ, съ такимъ вкусомъ и совершенно исключительнымъ декоративнымъ чутьемъ, могъ сдѣлать нынѣшній плакатъ Сецессіона. Не хочется вѣрить, что это тотъ-же артистъ, который такъ блестяще заполнилъ гармоническими красками стѣну, служащую фономъ для „Бетховена“. Лучшаго фона нельзя было придумать: какое-то совсѣмъ фантастическое, сказочное море серебра, жемчуга и разноцвѣтныхъ камней. При этомъ полное отсутствіе пестроты. Если снять фотографію съ этой стѣны, то она едва-ли выйдетъ красивой; многое въ ней можетъ оказаться даже уродливымъ. Я-бы сказалъ, что главный недостатокъ этой красивой вещи, называющейся „Спускающаяся ночь“, состоитъ въ слишкомъ неразборчивомъ пользованіи избитыми Тороповскими формами. Онѣ и въ первоисточникѣ не слишкомъ высокаго порядка и достаточно пошловаты, а у многочисленныхъ передразнивателей этого попросту мало талантливаго рисовальщика, всѣ его безпокойныя и вычурныя нелѣпости становятся уже прямо несносными. Неужели такой талантливый артистъ, какъ Роллеръ, не найдетъ своихъ собственныхъ формъ?

Тороповщины, вообще, довольно много среди вѣнцевъ; недаромъ вѣнскій сецессіонъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ организовалъ цѣлую Тороповскую выставку. Отъ этой инфекціи до сихъ поръ не можетъ отдѣлаться и самый крупный талантъ группы—*Климтъ*. Блестящій рисовальщикъ, тонкій гармонистъ, человѣкъ съ большимъ вкусомъ и артистическимъ темпераментомъ, онъ, казалось-бы, долженъ былъ уже давно покорить весь міръ. Если этого не случилось, то, можетъ быть, потому, что онъ, въ силу совсѣмъ особенной, нервной впечатлительности, слишкомъ легко поддается различнымъ вліяніямъ. Вчера онъ былъ Штукомъ, сегодня Бенаромъ, завтра станетъ Торопомъ, а потомъ и всѣми тремя вмѣстѣ. Это тѣмъ болѣе досадно, что въ сущности ни въ чемъ этомъ онъ совершенно не нуждается. Его огромный фризъ „тоска по счастью“—въ одно и тоже время совершеннѣйшій шедевръ и ничтожнѣйшій пустякъ, затѣя оригинальная, глубочайшая и одновременно самая обыденная и плоская. Въ немъ есть дивныя мѣста, напр., золотой рыцарь; и есть дешевыя, напр., рѣшительно излишняя тороповская удлиненность женскихъ фигуръ, тянущихся вдоль всего фриза и символизирующихъ „тоску и желанья“. Самая затѣя оригинальна и могла-бы, кажется, соперничать съ пизанскимъ „Trionpho del morte“, или фресками испанской капеллы въ Magia Novella, если-бы не излишняя и ненужняя символика, отзывающаяся больше головой, чѣмъ чувствомъ.

Стѣна, прямо противоположная Роллеровской, записана *Бемомъ* (Bhöm), изобразившимъ очень неудачно „Занимающійся день“. Обѣ фрески находятся въ центральномъ залѣ. Климтъ расписалъ помѣщеніе налѣво, а справа его раздѣлили между собой *Андри* и *Аухенталлеръ*. Часть живописи Климта и фреска Андри видны въ пролеты изъ центральнаго зала и выгодно разнообразятъ бѣ-

лизну стѣнъ. Андри—очень увѣренный рисовальщикъ съ большимъ пониманіемъ декоративныхъ задачъ. Его казеиновая фреска съ золотомъ—„Мужество и жажда боя“—очень красива. Написанная напротивъ нея тоже казеиновая фреска Аухенталлера на тему: „Freude, schöner Götterfunke?“—слишкомъ безпокойна и дешева своимъ „Jugend“'овскимъ пошибомъ. Черезчуръ все здѣсь завертѣлось и зарябило, точка въ точку какъ на лихихъ обложкахъ мюнхенскаго журнала. Подъ этими фресками, внизу, вокругъ всего зданія вставлены въ стѣну отдѣльныя фрески, расписанное дерево, чеканенная мѣдь, скульптурные рельефы и т. д. Очень красива живопись *Курцвейля*, сдѣланная силикатовыми красками на обыкновенной штукатуркѣ. Ему до нельзя удалось отношеніе мужского и женскаго тѣла къ красивой зелени и чорной зловѣщей змѣѣ. Красивъ и врѣзанный цементъ, мѣстами прописанный красками *Стольба* (Stolba); въ него очень остроумно вставлены пластинки изъ чеканенной желтой мѣди, золоченой и серебряной красной мѣди, перламутра и шлифованнаго стекла. Красивая технически вставка *Орлика*, изображающая бѣлую фигуру на фонѣ горнаго неба у горной-же воды,—слишкомъ надумана, какъ затѣя, и этимъ портитъ все впечатлѣніе. Очень талантливы казеиновая и силикатовая фреска г-жи *Лукшъ-Маковской*; въ особенности хороша силикатовая, съ превосходными фигурами Хроноса и Смерти.

Изъ мѣдныхъ чеканныхъ пластинокъ лучше всѣхъ тѣ, которыя сдѣланы *Ленцомъ*. Тутъ есть настоящіе шедевры; напр., лошадь съ женщиной, „Дочери фавна“,—двѣ дѣвочки съ копытцами и много другихъ. Прекрасны впрочемъ и плакаты *Кенига*, сдѣланные все тѣмъ-же способомъ, чеканкой на вару, такъ наз. cuivre repoussé.

Нельзя не упомянуть еще объ интересномъ фонтанѣ, сдѣланномъ скульпторомъ *Лукшомъ*. Нѣсколько мужскихъ фигуръ, превосходно вылѣпленныхъ, стоятъ полукругомъ въ глубокой нишѣ, врѣзанной въ стѣнѣ. Они всѣ подняли головы и смотрятъ на бѣгущую сверху воду. Скульптура сдѣлана изъ синеватаго штампованнаго бетона,—матеріала, очень подходящаго къ идеѣ этихъ грузныхъ гигантовъ. Художнику удалось уловить и зафиксировать въ этой нишѣ ту загадочность, таинственность, которая кроется въ тихо журчащей водѣ.

Наконецъ я долженъ еще сказать, что кромѣ „Бетховена“ Клингеръ далъ два мрамора, оба очень замѣчательные; одинъ изъ нихъ, „Атлетъ“—мало похожъ на скульптуру Клингера: это—превосходно вылѣпленное тѣло мускулистаго юноши. Другой — „голова дѣвушки“—настоящій шедевръ, скульптура въ лучшемъ смыслѣ этого слова, близкая къ скульптурѣ второй половины флорентійскаго quattrocento.

Вѣна.

Игорь Грабарь.

КНИГИ.

1. ***Библіотека великихъ писателей**, подъ ред. С. А. Венгерова. **Шекспиръ**, т. I.*

Г-на Венгерова можно причислить къ категоріи „полезныхъ работниковъ печатнаго слова“. Его незаконченные лексикографическіе и библіографическіе труды являются довольно цѣннымъ вкладомъ въ нашу убогую справочную литературу. Къ сожалѣнію, г. Венгеровъ не желаетъ довольствоваться этой скромной, но почтенной ролью. Обладая извѣстными свѣдѣніями и начитанностью, онъ возомнилъ о себѣ слишкомъ много, и, не имѣя ни малѣйшаго художественнаго вкуса—началъ выступать въ роли литературнаго критика. И это-бы, пожалуй, ничего. Его статейки энциклопедическо-словарнаго характера, притомъ не лишенныя нотки гражданской скорби, вполнѣ подходящи для круга его провинціальныхъ читателей. Но г. Венгеровъ не удовлетворился и широкой областью литературной критики, гдѣ у него все-таки была хоть какая-нибудь почва подъ ногами. Съ достойной удивленія смѣлостью (чтобы не сказать дерзостью) онъ ринулся въ область искусства и взялъ на себя редактированіе худо-

жественныхъ иллюстрированныхъ изданій классиковъ литературы. Только что закончено имъ изданіе сочиненій Шиллера, а теперь передъ нами лежитъ первый томъ Шекспира. „Міръ Искусства“ благоразумно умолчалъ о присланномъ ему на рецензію венгеровскомъ Шиллерѣ. Браниться никакого удовольствія не доставляетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ была надежда, что неудачная затѣя Брокгауза и Ефрона насаждать въ Россіи уродства и безвкусицу вызоветъ протестъ критики. Но, конечно, эта надежда оказалась тщетной. Имѣя въ своемъ распоряженіи кліэнтелу энциклопедическаго словаря, этой столь любимой русскими читателями книги—Брокгаузъ и Ефронъ съ легкостью сбыли въ провинцію венгеровскую стряпню и этимъ сослужили плохую службу русскому просвѣщенію [1]).

Всѣ безвкусныя иллюстраціи 60-хъ и семидесятыхъ годовъ, залежавшіяся у нѣмецкихъ издателей, всю каульбаховскую дрянь, на которую уже не смотрятъ и патріотическіе Droscken Kutscher'ы Берлина, г. Венгеровъ тщательно собралъ во-едино, отпечаталъ на „роскошной“ бумагѣ и съ „приватъ-доцентской“ авторитетностью преподнесъ въ видѣ рождественскаго подарка русской публикѣ.

Еще хуже дѣло обстоитъ съ Шекспиромъ. Шиллера снабдили старымъ, всѣмъ извѣстнымъ хламомъ, безъ всякой претензіи на особую оригинальность редакторскаго замысла. Не то съ Шекспиромъ. Здѣсь г. Венгеровъ далъ волю своему художественному генію. „Впервые въ европейской литературѣ“ онъ соединяетъ въ своемъ изданіи „оба типа“ европейскихъ изданій „съ большимъ количествомъ иллюстрацій и съ малымъ (?)“. Прозрѣвая своимъ геніальнымъ художественнымъ чутьемъ, что „одному художнику удается комическое, другому—трагическое, третьему—*аксессуары* (!)“ онъ смѣло выступилъ за разнообразіе иллюстрацій и потому преподнесъ намъ невѣроятный винигретъ, лишенный всякаго смысла. Книга вышла какимъ-то купеческимъ одѣяломъ, сшитымъ изъ собранныхъ, гдѣ попало, лоскутковъ поношеннаго ситца. Открывается книга русской старопечатной заставкой, затѣмъ идутъ виды Вероны со старыхъ деревяшекъ, затѣмъ различные костюмы, *перерисованные* какими-то художниками изъ мелкой петербургской прессы, *по изданію Найта*, затѣмъ снимки съ картинъ на Шекспировскія темы, гдѣ рядомъ съ классическими вещами идетъ невѣроятная дрянь нѣмецкаго издѣлія. И чѣмъ хуже художникъ, тѣмъ крупнѣе напечатана его фамилія съ прибавкой „извѣстный художникъ такой-то“.

Словомъ, для человѣка, обладающаго мало-мальскимъ вкусомъ, перелистывать Венгеровскаго Шекспира составляетъ истинное мученіе, до такой степени нахальное безвкусіе и грубость всѣхъ этихъ „поучительныхъ“, какъ выражается г-нъ Венгеровъ, концовокъ и заставокъ раздражаютъ и дѣйствуютъ на нервы. Какъ это ни странно, но даже и съ технической стороны изданіе исполнено нелѣпо. Такъ напр., довольно безцвѣтныя иллюстраціи Вальтера Крэна помѣщены на отдѣльныхъ листахъ по четыре вмѣстѣ (!) и притомъ на мѣловой бумагѣ! Между тѣмъ, одной изъ главныхъ задачъ В. Крэна было въ данномъ случаѣ украсить *книгу* и придать ей тотъ прежній видъ, когда она, орнаментованная де-

---

[1]) Въ мою задачу не входитъ оцѣнка самаго *перевода* произведеній Шиллера, но имѣю основанія предполагать, что, несмотря на торжественныя увѣренія редактора, переводъ сдѣланъ небрежно. Въ одной театральной рецензіи я хотѣлъ привести русскую цитату изъ извѣстнаго посланія къ Гете. Думалъ, что для сей цѣли можно воспользоваться венгеровскимъ издѣліемъ, но каково-же было мое удивленіе, когда оказалось, что нужная мнѣ цитата переведена въ „тщательно просмотрѣнномъ“ изданіи г. Венгерова нетолько не правильно, но съ извращеніемъ самого подлинника. Въ оригиналѣ сказано:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen!

т. е., въ буквальномъ переводѣ: „Видѣніе (призракъ) никогда не должно совпадать (достигать) съ дѣйствительностью; если побѣждаетъ природа (реальная дѣйствительность) то искусство должно изчезнуть“. Въ Венгеровскомъ-же изданіи эти строки переведены слѣдующимъ образомъ:

„Искусственности недоступно чувство:
Природы нѣтъ—изчезнетъ и искусство“ (т. I ст. 130).

Послѣ такого опыта—я ужъ больше въ венгеровскую „Библіотеку“ не заглядывалъ.

Д. Ф.

ревянными гравюрами, была *сама по себѣ* предметомъ искусства. Поэтому В. Крэнъ дѣлалъ свои иллюстраціи техникой, подобной деревянной гравюрѣ, именно для того, чтобы ихъ можно было помѣщать *въ текстѣ* на шероховатой, *не глазированной* бумагѣ. Г.-же Венгеровъ выдѣлилъ ихъ изъ текста, да еще для шика отпечаталъ ихъ на крашеной бумагѣ, по четыре въ рядъ.

Нельзя брать на себя дѣло, въ которомъ ничего не смыслишь, о которомъ не имѣешь даже ефроно-энциклопедическихъ свѣдѣній. Нельзя съ такой смѣлостью выворачивать передъ публикой всю глубину своего дурного вкуса и художественнаго невѣжества.

Д. Философовъ.

2. ***Живописная Россія.*** *Томъ первый. (1901 г.). Изданіе тов-ва М. О Вольфъ. Ц. 5 р. 25 к. въ переплетѣ.*

Первый годъ своего еженедѣльнаго журнала „Живописная Россія“ товарищество М. О. Вольфъ выпустило въ продажу отдѣльной книгой. Какъ журналъ — „Живописная Россія“ преслѣдуетъ, конечно, интересы текущіе, и является отчасти хроникой русской жизни, но тѣмъ не менѣе и въ видѣ отдѣльной книги изданіе это представляетъ несомнѣнный интересъ. Обиліе иллюстрацій, исполненныхъ по фотографическимъ снимкамъ съ натуры, богатство содержанія, касающагося самыхъ разнообразныхъ сторонъ культуры нашего обширнаго отечества, все это дѣлаетъ разсматриваемую нами книгу достойной вниманія всѣхъ тѣхъ, кто, не претендуя на научное изученіе своей родины, тѣмъ не менѣе живо интересуется ея бытомъ, исторіей и культурой. Толково составленное систематическое оглавленіе дѣлаетъ пользованіе книгой крайне удобнымъ. Приложенный къ журналу „Временникъ“, занимающій около 500 стр. убористой печати, мнѣ кажется совершенно ненужнымъ и, вслѣдствіе своего газетно-фельетоннаго оттѣнка, нарушающимъ цѣльность и характерность изданія. Было-бы болѣе цѣлесообразнымъ улучшить за счетъ „Временника“ внѣшній видъ первой, основной части книги. Изъ болѣе любопытныхъ въ художественномъ отношеніи статей (иллюстрированныхъ) отмѣтимъ: „Въ столицѣ Тамерлана“, „Какъ жили наши предки“, „Производство игрушекъ“, „Ханскій дворецъ въ Бахчисараѣ“, „Древніе русскіе изразцы“, „Святыя горы“ и многія другія.

Д. Ф.

3. *Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie von H. Modern. Wien. Artaria & Co. 1902.*

Извѣстная художественно-антикварная фирма Артаріа и К°. (въ Вѣнѣ) осенью нынѣшняго года праздновала новоселье въ новомъ, элегантномъ, своемъ домѣ, выстроенномъ съ большимъ вкусомъ, въ современномъ стилѣ.

Когда, два года тому назадъ, приступлено было къ перевозкѣ вещей изъ стараго, предназначеннаго къ сломкѣ дома—въ другое временное помѣщеніе—то въ числѣ многочисленныхъ, сложенныхъ въ кладовыхъ, картинъ были найдены большіе скатанные холсты, находившіеся въ магазинѣ уже болѣе тридцати лѣтъ и привезенные бывшимъ владѣльцемъ фирмы со своей виллы на Лаго-ди-Комо. По ближайшемъ разсмотрѣніи и изученіи этихъ холстовъ оказалось, что это—три декоративныя панно работы Тіеполо.

Драгоцѣнныя работы великаго художника были немедленно реставрированы и послужили главной приманкой для первой художественной выставки, устроенной г. Артаріа уже въ новомъ помѣщеніи, осенью нынѣшняго года. Книга г-на Модерна—посвящена главнымъ образомъ художественно-критической оцѣнкѣ этихъ трехъ полотенъ, а также и историческимъ изысканіямъ, касающимся происхожденія и времени ихъ написанія.

Снимки съ нихъ, исполненные въ геліогравюрахъ, приложены къ книгѣ.

Самая большая изъ картинъ изображаетъ тріумфъ Амфитриты, вторая „Геру и Селену“, третья—„Вакха и Аріадну“.

Въ связи со своей спеціальной задачей авторъ даетъ краткій очеркъ жизни художника, а также подробный хронологическій списокъ его произведеній. Послѣдній является трудомъ очень цѣннымъ, такъ какъ

хронологія работъ Тьеполо, несмотря на царящую теперь на нихъ моду, еще совершенно не разработана.

Вообще судьба Тьеполо—очень странная. При жизни онъ былъ баловнемъ судьбы. Близившаяся къ своему упадку Венеція носила на рукахъ своего любимца, достойно поддерживавшаго величіе венеціанскаго искусства. Европейскіе дворы наперерывъ зазывали къ себѣ моднаго художника и умеръ-то онъ въ Мадридѣ, въ 1775 году, работая для Карла Ш. Передъ смертью ему суждено было встрѣтиться съ новой, зарождающейся звѣздой, Рафаэлемъ Менгсомъ, и Тьеполо не могъ не почувствовать, что его успѣху скоро настанетъ конецъ. Полный творческой фантазіи и художественной изобрѣтательности, представитель утонченнѣйшей, изнѣжившейся венеціанской культуры, великолѣпный техникъ и вдохновенный знатокъ краски—встрѣтился съ холоднымъ разсудочнымъ эклектикомъ, суровымъ поборникомъ зарождающагося классицизма, другомъ Винкельмана, творцомъ „Парнаса“. Трудно въ исторіи искусства найти двухъ болѣе противоположныхъ людей. Поклоннику cinquecento, поклоннику строгихъ линій античной скульптуры, были чужды и противны изломанныя линіи Тьеполо, невѣроятное нагроможденіе фигуръ его картинъ, богатство фантазіи этого изнѣженнаго сына упадка, его стихійная несдержанность. Будущее было за классицизмомъ. И даже Карлъ III, вызвавшій къ своему двору Тьеполо, началъ переходить на сторону его соперника. Винкельманъ писалъ: „Тьеполо больше дѣлаетъ въ одинъ день, чѣмъ Менгсъ въ недѣлю: однако его работы увидятъ и забудутъ, работы-же Менгса останутся вѣчно“. Тьеполо дѣйствительно скоро забыли. Бури соціальной, религіозной, философской и эстетической революцій смыли его творчество съ лица исторіи. Около ста лѣтъ находилось оно въ забвеніи, раздѣляя этимъ судьбу всего искусства XVIII вѣка. Вмѣстѣ съ возрожденіемъ интереса къ XVIII вѣку, вмѣстѣ съ реакціей противъ ледянаго холода и мертвящей скуки классицизма—возродился и интересъ къ Тьеполо. Исторія жестоко посмѣялась надъ гордымъ Винкельманомъ. Менгсъ провалился въ мрачную долину забвенія, а Тьеполо вновь покорилъ себѣ всѣ сердца.

Съ новой силой засіялъ его неувядаемый талантъ, несмотря на пессимистическія предсказанія Винкельмана, и даже можетъ быть *слишкомъ* засіялъ, ослѣпивъ своимъ блескомъ многихъ и многихъ художниковъ средняго дарованія, которые стали безнадежно подражать „тьеполовскому шику“.

Б.

4. ***Подробный иллюстрированный каталогъ выставки русской портретной живописи за 150 лѣтъ*** (*1700—1850*) *1902 г.*

Этотъ каталогъ, составленный барономъ Н. Врангелемъ при ближайшемъ содѣйствіи Александра Бенуа, изданъ очень мило въ смыслѣ внѣшности и толково по содержанію. Правда, мы должны отнестись къ нему съ особой строгостью, ибо каталогъ вышелъ черезъ полгода послѣ закрытія выставки, т. е., другими словами, составители его не могутъ ссылаться на недостатокъ времени, а потому имъ ставится „каждое лыко въ строку“. Но даже и строго придираясь, нельзя найти въ этой работѣ ничего небрежнаго или грубого. Каталогъ испещренъ разными мелкими свѣдѣніями, изобличающими въ его составителяхъ людей, искренно интересующихся не только исторіей нашего стараго искусства, но и исторіей нашего коллекціонерства и родовыхъ хранилищъ русскаго искусства. Составленіе подобнаго каталога требуетъ огромнаго вниманія и массы разнообразнѣйшихъ справокъ, въ которыхъ нетрудно подчасъ допустить и ошибки. Укажемъ замѣченныя нами неправильности и описки въ сухомъ и фактическомъ перечнѣ ихъ:

Стр. 2: упоминается о какой-то несуществующей „Третьяковской залѣ“, тамъ-же невѣрно говорится, будто-бы портретъ „Ступина и его учениковъ“, раб. Алексѣева, находится въ залѣ Сов. Имп. Акад. Художествъ.

Стр. 10: портр. Вел. Кн. Маріи Павловны, раб. Боровиковскаго, находящійся въ Гатчинскомъ дворцѣ, невѣрно названъ „повто-

реніемъ портрета, находящагося въ Романовской галлереѣ", когда въ дѣйствительности гатчинскій экземпляръ—превосходный подписной оригиналъ Боровиковскаго, а въ Романовской галлереѣ плохая копія съ него.

Стр. 12: масляный портретъ Державина въ Публичной библіотекѣ названъ „акварелью раб. А. Васильевскаго".

Стр. 81: невѣрно сказано, будто-бы портр. С. К. Нарышкина пріобрѣтенъ въ Третьяковскую галлерею.

Стр. 90: невѣрно упомянуто, будто-бы Лосенко былъ ученикомъ Якова Аргунова, когда онъ обучался у Ивана Аргунова.

Стр. 100: невѣрно упомянуто, будто-бы портр. В. Кн. Елены Павловны (№ 1355) изъ Гатчинск. дворца „считается произведеніемъ Левицкаго" (кѣмъ и гдѣ?).

Стр. 128: при описаніи портр. Екатерины II, раб. Торелли, упоминается объ очень мало похожемъ на него портретѣ императрицы, находящемся у Куракина въ „Надеждинѣ", и пропущена почти точная копія съ Торелліевской Екатерины, находящаяся въ Синодѣже и раб. А. Антропова.

Стр. 133: вѣчная описка: *графъ* И. И. Шуваловъ.

Стр. 136: говорится, что „оригинальный эскизъ" къ портрету Павла I, раб. Щукина, находится въ „Надеждинѣ" у Куракиныхъ, тогда какъ тамъ имѣется Высочайше утвержденный образецъ портрета для сниманія копій во всѣ присутственныя мѣста россійской Имперіи, сдѣланный очевидно послѣ окончанія и представленія Государю большого портрета.

Всѐ это ошибки мелкія и неважныя, исправить которыя стоитъ только для того, чтобы не вводить въ соблазнъ будущихъ изслѣдователей этихъ вопросовъ. Въ интересахъ послѣднихъ было-бы также полезно всегда обозначать въ каталогѣ хотя-бы первыя буквы имени и отчества собственниковъ портретовъ, а то черезъ 20 лѣтъ многія вещи будетъ очень трудно отыскать.

Не обошлось въ каталогѣ и безъ курьезовъ, такъ, на стр. 30, составитель мило признается, что копія съ портр. Лампи—В. Кн. Александры и Елены Павловны „на выставку попала по ошибкѣ", очевидно будучи принята за оригиналъ! На стр. 45 — К. К. Каніевскій опредѣленъ какъ: „портретистъ и живописецъ" (!) Не злой-ли это намекъ на современныхъ мастеровъ вродѣ, напр., г. Богданова-Бѣльскаго, который несомнѣнно есть портретистъ, и также несомнѣнно—не живописецъ.

Напечатанъ каталогъ хорошо и отчетливо.

С. Дягилевъ.

5. ***И. Забѣлинъ.*** *Исторія города Москвы. Часть первая.* Изданіе Московской городской думы. М. 1902 г.

Первый томъ обширно-задуманнаго труда г. Забѣлина можно назвать „Исторіей разрушенія Кремля". Просто даже удивляешься, какъ это до сихъ поръ еще сохранился Успенскій соборъ, Иванъ Великій, несмотря на всевозможные виды разрушенія, которымъ подвергался многострадальный Кремль за время своей славной исторіи. Безчисленные пожары,—это специфически національно-русское бѣдствіе,—иноплеменные враги,—татары, поляки, французы,—на протяженіи вѣковъ безжалостно уничтожали Кремль и его богатства. Но какъ это ни странно, особенно сильнымъ разрушеніямъ Кремль подвергался не со стороны стихійныхъ бѣдствій, не во времена нашествія иноплеменниковъ, а во времена безмятежнаго мира, отъ руки непреклонныхъ обновителей и реставраторовъ. Вся книга И. Забѣлина испещрена примѣрами борьбы со старымъ Кремлемъ.

Такъ, очень любопытна, напримѣръ, исторія Гостунскаго собора, заложеннаго еще въ началѣ XVI в. Онъ просуществовалъ, въ болѣе или менѣе цѣломъ видѣ, до 1816 г., т. е., благополучно перенесъ даже нашествіе французовъ. Въ этомъ соборѣ совершалась присяга Петру III и Екатеринѣ II при ихъ вступленіи на престолъ.

Сначала, по иниціативѣ священника собора, его начали перестраивать *въ готическомъ видѣ*, но затѣмъ послѣдовало Высочайшее повелѣніе, чтобы Николо-Гостунскій соборъ, *какъ дѣлающій безобразіе Кремлю*, былъ разобранъ. Вотъ, что разсказываетъ свидѣтель

всей этой исторіи, адъютантъ главнокомандующаго Москвы, принимавшій дѣятельное участіе въ возобновленіи раззоренной и сожженной Москвы. Это было въ 1816 г., когда, въ августѣ, Александръ I прибылъ въ Москву и остался очень доволенъ ея быстрымъ обновленіемъ.

„По отбытіи государя, пишетъ очевидецъ, мы съ новой горячностью принялись за окончательное обновленіе Кремля... На Кремлевской площади оставался старый соборъ, называемый „Николо-Гостунскимъ", похожій на „Спаса на Бору", также вросшій въ землю. Его по почтительной древности предположено было обнести галлереею..., но полученное извѣстіе о прибытіи Государя съ прусскимъ королемъ подало мысль: *соборъ сломать, а площадь очистить для парадовъ*. Графъ (главнокомандующій) послалъ меня переговорить объ этомъ важномъ предметѣ съ Августиномъ. Преосвященный... рѣшилъ такъ: „скажите графу, что я согласенъ, но только съ тѣмъ, чтобы онъ далъ мнѣ честное слово, что приступивъ къ ломкѣ, по наступленіи ночи, къ утру не только сломаютъ, но очистятъ и разравняютъ все мѣсто такъ, чтобы знака не оставалось, гдѣ былъ соборъ..." Довольный такимъ результатомъ переговоровъ, графъ сказалъ: „О, что до этого, то я наряжу цѣлый полкъ! Онъ можетъ быть увѣренъ, что за ночь не останется ни камешка".—*Гостунскій соборъ дѣйствительно исчезъ въ одну ночь*". (стр. 213—216).

Въ 1769 г. и слѣдующіе года происходила серьезная очистка Кремля, въ виду предполагавшагося сооруженія совершенно фантастичнаго дворца по проэкту архитектора Баженова. Фантазія была проведена со всей видимой основательностью ея выполненія на самомъ дѣлѣ. По крайней мѣрѣ для этой цѣли была разобрана городская стѣна отъ церкви Благовѣщенія, до церкви Петра-Митрополита. На горѣ былъ разобранъ длинный корпусъ старинныхъ приказовъ, тянувшійся по Кремлевской горѣ отъ Архангельскаго собора къ Спасскимъ воротамъ; разобрано зданіе дворцоваго запаснаго двора, подъ горою у церкви Константина и Елены были разобраны дворъ соборнаго духовенства и другія зданія.

Такимъ образомъ уничтожена была куча старинныхъ зданій, но постройка самаго дворца не состоялась, и дѣло ограничилось одной его закладкой, происходившей 1 іюня 1773 г. [1]).

Почти въ тоже время были разобраны палаты князей Трубецкихъ, церковь Козьмы и Даміана и дворъ духовенства для постройки новаго зданія судебныхъ мѣстъ.

Вся книга г. Забѣлина усыпана примѣрами подобнаго опустошенія Кремля, (см., напр., стр. 175, 203, 205, 242, 244, 334, 357, 430 и др.). Перечислять ихъ всѣхъ въ отдѣльности въ предѣлахъ журнальной рецензіи не приходится. Но я не могу не указать на особенно трагичную исторію *первой* въ Москвѣ церкви Іоанна Предчети. Построена она была въ 1461 г., хотя собственно каменная ея постройка относится къ 1509 г. Такимъ образомъ эта самая древняя церковь въ Москвѣ простояла невредимо почти 350 лѣтъ. Въ „1847 году она была разобрана *единственно по той причинѣ, что будто-бы нарушала красоту вида на вновь выстроенный дворецъ изъ Замоскворѣчья и въ особенности съ каменнаго моста*". Но что всего замѣчательнѣе,—уничтоженіе церкви не достигло цѣли. „Когда церковь разобрали, то *видъ на дворецъ изъ Замоскворѣчья сталъ еще непригляднѣе*. Обнаружилась обширная и пустынная кривая площадь древнѣйшаго помѣщенія Москвы, среди зданій, расположенныхъ по кривымъ линіямъ, не имѣвшимъ правильнаго фасада. *Все это по необходимости заставило устроить здѣсь, въ качествѣ фасада, существующую теперь чугунную рѣшетку* съ двумя воротами". (Забѣлинъ, стр. 66—68).

Всякіе комментаріи тутъ излишни. Но какова иронія судьбы. Если въ 1847 г. произведеніе г-на Тона считалось геніальнымъ, и ему приносились безжалостно въ жертву памятники подлиннаго русскаго зодчества,

[1]) Забѣлинъ приводитъ интереснѣйшее описаніе этой закладки (см. стр. 173—174). Относительно судьбы Баженовскаго проекта и его модели, *яко-бы* хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ, см. замѣтку А. Н. Бенуа „Вандалы". (Міръ Иск., т. II, стр. 76).

то теперь мы ломаемъ голову, какъ-бы сдѣлать менѣе замѣтнымъ и болѣе приличнымъ фасадъ Кремлевскаго дворца. В. М. Васнецовымъ былъ выработанъ проектъ новой раскраски дворца. Всѣ имѣвшіе случай его видѣть отзываются о немъ съ большой похвалой. Однако, этотъ проектъ до сихъ поръ не приводится въ исполненіе. Было-бы очень интересно знать, въ чемъ задержка?

Всѣмъ любителямъ старины рекомендуемъ не читать книги г-на Забѣлина. Иначе сердце ихъ будетъ обливаться кровью.

Д. Ф.

6. **Александръ Бенуа.**—*Исторія Русской живописи въ XIX вѣкѣ. Выпускъ 2-ой и послѣдній. Спб.* 1902 *г. Изд. Т—ва „Знаніе“.*

Книга г-на Бенуа настолько значительна, и какъ талантливое произведеніе затрагиваетъ столько любопытныхъ вопросовъ нашего искусства, что обсужденію ея редакція „Міра Искусства“ намѣрена посвятить особую статью. Здѣсь-же мы отмѣтимъ лишь, что съ выходомъ въ свѣтъ второго выпуска работа г. Бенуа закончена. Если первый выпускъ стоилъ многихъ трудовъ автору, такъ какъ приходилось работать надъ совершенно сырымъ матеріаломъ, то второй, написанный ужъ такъ сказать по памяти и личнымъ впечатлѣніямъ, вѣроятно отнялъ у него не меньше силъ и времени. Искренно и честно высказаться о своихъ современникахъ—дѣло очень трудное, а такъ какъ одно изъ главныхъ достоинствъ книги г-на Бенуа состоитъ именно въ искренности и честности проводимыхъ въ ней эстетическихъ оцѣнокъ, то очевидно, что она не легко далась автору, тѣмъ болѣе, что онъ отлично сознавалъ, сколько недостойной вражды со стороны обиженныхъ—какъ простыхъ смертныхъ, такъ и пользующихся высокимъ художественнымъ авторитетомъ—придется ему вынести на своихъ плечахъ.

Б.

7. ***С. А. Андреевскій.*** *Литературные очерки (3-е дополнительное изданіе „Литературныхъ чтеній“). Спб. 1902. стр. 468. Цѣна 1 р. 50 к.*

Книга С. А. Андреевскаго позволяетъ дохнуть чистымъ литературнымъ воздухомъ, какимъ рѣдко дышешь въ наше время. Успѣхъ сборника Андреевскаго — отрадное явленіе. Этотъ успѣхъ указываетъ, что наша бѣдная, неустановившаяся печать, въ вопросахъ искусства колеблющаяся между художественнымъ и общественнымъ, не всегда созвучна подлиннымъ запросамъ читателя. Онъ умѣетъ, этотъ читатель, куда-бы ни старались его направить, умѣетъ чутьемъ отличить золотыя жилы прекраснаго между тяжелыхъ каменныхъ грудъ популярнаго.

Критическій даръ Андреевскаго слагается изъ врожденнаго чувства изящнаго и изъ литературнаго образованія. Послѣднее для художественнаго критика несравненно важнѣе образованія общественнаго, такъ цѣнимаго по непониманію у насъ. Андреевскій иногда ошибается въ цитатахъ изъ поэтовъ (стр. 14, изъ Баратынскаго). Эти цитаты на память показываютъ, какъ напитанъ критикъ поэтами, о которыхъ пишетъ.

Чувство прекраснаго сказывается у Андреевскаго прежде всего мѣткой краткостью литературныхъ характеристикъ. Онъ не поведетъ читателя въ сухія пустыни спеціальнаго изслѣдованія. Онъ чутко схватитъ и точно выразитъ самую сущность писателя. Сорвавъ маленькій листокъ съ дерева, онъ покажетъ на этомъ листкѣ и породу.

Высказываясь о художественномъ произведеніи, критикъ вскрываетъ равномѣрно и мысль, и исполненіе писателя. Ранняя статья Андреевскаго о „Братьяхъ Карамазовыхъ“, благодаря содержательной краткости опредѣленія, не исключается и послѣдующими изслѣдованіями Розанова и Мережковскаго. Андреевскій мѣтко опредѣляетъ религіозно-философское значеніе романа, выдвигая въ немъ новое „дѣйствующее лицо“—вѣру Достоевскаго. Свои замѣчанія о художественной техникѣ романа онъ начинаетъ отъ вѣрной исходной точки—отъ глубокаго драматизма Достоевскаго. Краткія отмѣтки о „чемъ-то искренно-театральномъ“ въ характерѣ Мити Карамазова, о Смердяковѣ, отразившемъ, „какъ въ грошовомъ оловянномъ зеркалѣ“,

черты своднаго брата, Ивана, о чортѣ „не въ видѣ символическаго призрака“, а въ видѣ очень положительнаго, грязноватаго господина,—показываютъ, какъ сжился критикъ съ художественной личностью оцѣниваемаго писателя. Невольно рождающіяся въ читателѣ аналогіи съ болѣе ранними произведеніями Достоевскаго отлично повѣряютъ справедливость и глубину сужденій критика.

Критика-художника еще болѣе тянетъ къ Тургеневу. Нигдѣ, я думаю, сущность поэзіи „Пушкина нашей прозы“ не характеризована точнѣе и вдумчивѣе, какъ въ этой фразѣ Андреевскаго: „Природная сладостная мечтательность и пріобрѣтенное горькое знаніе сплелись въ Тургеневѣ и, какъ пара змѣй, обнялись крѣпче двухъ друзей. Онъ остался на всю жизнь какъ-бы раздвоеннымъ и однако-же слитнымъ“. И критикъ умѣетъ далѣе показать превосходно, какъ всегда преобладалъ въ Тургеневѣ поэтъ: „Критика, замѣчаетъ Андреевскій, никогда не ловила Тургенева на томъ, что въ „Наканунѣ“ революціонеръ и агитаторъ Инсаровъ чуть не распѣваетъ романсы, говоря Еленѣ: „О, Елена! О, моя героиня“, а пресловутый ультра-позитивный Базаровъ умираетъ, обращаясь къ Одинцовой съ такой фразой, которая могла сложиться только въ музыкальной и нѣжной душѣ поэта: „Дуньте на умирающую лампаду и пусть она погаснетъ“.

Конечно, Гаршинъ—больше *реалистъ* въ „Трусѣ“, въ подсказанномъ этимъ Тургеневскимъ поцѣлуемъ—предсмертномъ поцѣлуѣ „Кузьмы“.

Очерки Андреевскаго написаны достойнымъ содержанія языкомъ, — сдержаннымъ, красивымъ и точнымъ. В. В. Розановъ указывалъ въ нашемъ журналѣ образцы художественной русской прозы въ изслѣдованіяхъ Мережковскаго,—образцы, достойные сохраненія въ хрестоматіяхъ. Такой рекомендаціи еще болѣе заслуживалъ-бы нашъ авторъ, еслибы... еслибы самъ г. Андреевскій очень справедливо не указалъ на фатальную вражду школы къ самому цѣнному въ литературѣ.

Художественный тактъ измѣняетъ нашему критику крайне рѣдко. Въ прелестную статью о городѣ Тургенева, гдѣ авторъ бродилъ по слѣдамъ любимаго поэта, „въ запретномъ и таинственномъ саду убитаго волшебника“, непріятной прозой вторгается грубо-фельетонное: „Баденъ изображаетъ *изъ себя*“. Во II главѣ статьи о Карамазовыхъ полезно-бы вытравить для будущихъ изданій одно нарушающее смыслъ слово. Критикъ проводитъ параллель между Толстымъ и Достоевскимъ: „Есть *только*, впрочемъ, одна существенная разница между обоими ученіями“. Если „существенная“, то не „только“.

Это, впрочемъ, мелочи, не всѣмъ замѣтныя и слабо нарушающія красоту „стихотвореній въ прозѣ“ критика-Тургеневца.

Д. Шестаковъ.

8. ***Н. Г. Молоствовъ.*** *Борецъ за идеализмъ. (Слово правды объ А. Л. Волынскомъ). Съ приложеніемъ лекціи Волынскаго, читанной въ Москвѣ и Ригѣ: „Современная русская беллетристика и журналистика“, а также двухъ другихъ его статей: „Современная русская поэзія“ и „Старый и новый репертуаръ“. Рига. 1902, стр. 93+105+62. Цѣна 1 рубль.*

Брошюра Н. Г. Молоствова подсказана благороднымъ, но ошибочнымъ чувствомъ. Послѣ лекціи г. Волынскаго въ Москвѣ на лектора жестоко обрушилась мелкая пресса, а отчасти и крупная съ пріемами мелкой. Г. Молоствовъ горячо возсталъ на защиту Волынскаго. Нужна-ли однако эта защита? Не слѣдуетъ-ли, выбирая противниковъ, выбирать только достойныхъ нашего гнѣва и нашего спора?

Что касается лекціи, изъ за которой сыръборъ загорѣлся, то она оставляетъ впечатлѣніе сложное и не совсѣмъ то, которое даетъ о ней Молоствовъ. Не въ томъ дѣло, еврей или не еврей г. Волынскій. Важно не племенное происхожденіе писателя, а самое его писаніе. Своимъ слогомъ, тяжелымъ, шершавымъ, странно-образнымъ критикъ производитъ впечатлѣніе характерно-нерусскаго писателя. Совсѣмъ не случайно лекція Волынскаго имѣла больше успѣха въ Ригѣ, чѣмъ въ Москвѣ. Какъ писатель, г.

Волынскій какъ разъ близокъ къ нѣмецкому профессору, глубокомысленному уже по тяжкой внѣшности своихъ произведеній. *Ноющіе* философы, какъ Нитче, у нѣмцевъ большая рѣдкость.

Переходя къ содержанію лекціи, мы совершенно цѣнимъ искренность критика, когда онъ „разбарабаниваетъ“ (по собственному выраженію) такихъ неискреннихъ, внѣшнеэффектныхъ писателей, какъ Михайловскій,—„доступный и любезный той массѣ, которая хочетъ быть прикосновенной къ наукѣ, не расплачиваясь за это никакимъ трудомъ, никакой собственной логической работой“. Но трудно согласиться съ критикомъ, когда онъ пишетъ объ языкѣ Вл. Соловьева,—„томъ языкѣ, которымъ не говорятъ о религіи люди, религіозные въ своемъ сердцѣ“. Трудно согласиться, тѣмъ болѣе, что въ вопросахъ слога г. Волынскій небольшой авторитетъ. Непріятно звучитъ въ серьезной оцѣпкѣ основателя „Новаго Времени“ популярничающее замѣчаніе, какъ черезъ это „дырявое рѣшето упалъ огромный камень на молодыя головы“. Совсѣмъ не критично по поводу перваго романа Мережковскаго говорить о „механикѣ широкаго компиляторства“, какъ будто историческій романъ можетъ вырости безъ широкаго пользованія источниками, какъ будто прекрасное цѣлое не говоритъ ясно за совершенное и *внутреннее* сочетаніе частей. И рядомъ, черезъ нѣсколько страницъ, чрезвычайно характерно для нашего критика, воспѣвается „яркій, непосредственный, красочный талантъ“... Вас. Немировича-Данченко.

Въ общемъ, передъ нами писатель, не чуждый порою довольно мѣткихъ характеристикъ (тамъ, гдѣ дѣло касается болѣе общественной, чѣмъ художественной литературы), но бѣдный непосредственнымъ критическимъ даромъ.

Д. Шестаковъ.

О „РУССКИХЪ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТАХЪ“.

Извѣстный организаторъ „русскихъ симфоническихъ концертовъ“ М. П. Бѣляевъ помѣстилъ недавно въ „Нов. Врем.“ (№ 9564) статью по поводу исполнившагося 17-лѣтія концертовъ, столь тѣсно связанныхъ съ его именемъ. Статья эта заслуживаетъ вниманія не только какъ печатное резюме 17-лѣтней, молчаливой, но полезной художественной дѣятельности ея автора, но и какъ первая попытка къ выясненію странныхъ отношеній, установившихся между представителями нашей музыкальной критики и той довольно численной группы русскихъ композиторовъ, представителемъ которой является организаторъ русск. симф. концертовъ и издатель, М. П. Бѣляевъ. Добавлю еще, что статья г. Бѣляева производитъ хорошее впечатлѣніе трезвостью тона, отсутствіемъ полемическихъ выходокъ (столь трудно избѣгаемыхъ въ извѣстныхъ случаяхъ) и если чѣмъ нибудь и грѣшитъ, то развѣ излишней скромностью ея автора, желающаго по возможности стушевать свои собственныя высоко цѣнныя заслуги въ дѣлѣ поощренія и распространенія русской музыкальной литературы.

Но если, съ одной стороны, нельзя отказать въ должномъ уваженіи конечнымъ цѣлямъ, руководившимъ въ продолженіе цѣлыхъ 17 лѣтъ устроителемъ „русскихъ симфоническихъ концертовъ“, то не слѣдуетъ также и умалчивать объ отрицательныхъ сторонахъ этого безспорно полезнаго и, во всякомъ случаѣ, безкорыстнаго художественнаго предпріятія.

Г. Бѣляевъ пишетъ:

„Въ прошлый сезонъ исполнилось 17 лѣтъ русскимъ симфоническимъ концертамъ и казалось-бы, что за это время критика и публика могли-бы выяснить себѣ цѣль ихъ, но до сихъ поръ и та, и другая судятъ о нихъ неправильно.

Большинство здѣшней русской критики относилось и до сихъ поръ относится къ нимъ враждебно, но не въ смыслѣ критическаго разбора исполняемыхъ произведеній (что было

бы въ задачѣ критики), а въ видѣ глумленія и напраслины. Таковы: злорадостныя указанія на пустоту зала Дворянскаго собранія, именованіе концертовъ или такъ называемые русскіе симфоническіе концерты, или Бѣляевскіе, и утвержденіе, что концертами этими руководитъ кружковщина, которая допускаетъ исполненіе невѣроятно слабыхъ и ничтожныхъ вещей, русскихъ и иностранныхъ (?)"

Обвиненіе „большинства" петербургской критики въ враждебности къ концертамъ, устраиваемымъ г. Бѣляевымъ, полагаю, не требуетъ особыхъ доказательствъ; это извѣстно каждому, кто слѣдитъ за отзывами нащихъ наиболѣе распространенныхъ органовъ печати о „русск. симф. концертахъ". Объясняется-же это милое обстоятельство очень просто — стоитъ лишь просмотрѣть приводимый г. Бѣляевымъ перечень русскихъ композиторовъ, сочиненія коихъ вошли въ программы названныхъ концертовъ — тамъ нѣтъ ни одного изъ *композиторствующихъ рецензентовъ*! Отсюда и „враждебность", и „глумленія", и „напраслина".

Относительно другихъ упрековъ г. Бѣляева по адресу критики, а именно „злорадостныя указанія на пустоту зала Дворянскаго собранія, именованіе концертовъ или такъ называемые русскіе симфоническіе концерты, или Бѣляевскіе", то тутъ я, признаться, большого грѣха не вижу. Залъ Двор. собр. вѣдь дѣйствительно пустуетъ на этихъ концертахъ и указывать на это печальное обстоятельство можно вѣдь и безъ всякаго злорадства и даже съ сожалѣніемъ. Именованіе-же концертовъ Бѣляевскими вошло какъ-то въ привычку; оно удобно и короче оффиціальнаго: „Русскіе симфоническіе концерты", да и обиднаго, мнѣ кажется, въ этомъ названіи ничего нѣтъ ни для г. Бѣляева, ни для концертовъ. Что же касается утвержденія критики, „что концертами этими руководитъ кружковщина, которая допускаетъ исполненіе невѣроятно слабыхъ и ничтожныхъ вещей русскихъ и иностранныхъ (?)", то поклепъ этотъ очень основательно опровергается самимъ г. Бѣляевымъ:

„Утвержденіе, что въ программахъ этихъ концертовъ сказывается кружковщина, почему якобы исполняются невѣроятно слабыя и ничтожныя сочиненія, не имѣетъ никакого основанія, такъ какъ въ теченіе этихъ 17 лѣтъ въ программы бывшихъ въ Петербургѣ 66 концертовъ вошли оркестровыя сочиненія тридцати петербургскихъ и семи московскихъ композиторовъ, а именно (петербургскіе): Акименко, Алфераки, Антиповъ, Аренскій, Арцыбушевъ, Балакиревъ, Ф. Блуменфельдъ, Бородинъ, Винклеръ, Витоль, Глазуновъ, Глинка, Даргомыжскій, Золотаревъ, Калафати, Кленовскій, Копыловъ, Кюи, Лядовъ, Ляпуновъ, Михайловъ, Мусоргскій, Петровъ, Римскій-Корсаковъ, Рубинштейнъ, Соколовъ, А. Танѣевъ, Чайковскій, Черепнинъ и Щербачевъ; (московскіе) Бларамбергъ, Гречаниновъ, Ипполитовъ-Ивановъ, Корещенко, Рахманиновъ, Скрябинъ и С. Танѣевъ. Въ теченіе этого времени было исполнено новыхъ оркестровыхъ сочиненій (т. е. въ первый разъ) 118.

Ни одного иностраннаго сочиненія исполнено не было."

Трудная задача—сочетать въ концертныхъ программахъ новое, еще неисполнявшееся, съ выдающимся по своимъ музыкальнымъ достоинствамъ. Въ данномъ случаѣ, задача эта еще осложняется тѣмъ, что выборъ новыхъ сочиненій предоставленъ, какъ это удостовѣряетъ самъ г. Бѣляевъ, жюри, состоящему изъ такихъ трехъ строгихъ и требовательныхъ консерваторскихъ профессоровъ, какъ г. г. Римскій - Корсаковъ, Лядовъ и Глазуновъ. Не удивительно поэтому, что подавляющее большинство изъ исполненныхъ на „русскихъ симфоническихъ концертахъ" (ужасно длинное названіе!) сочиненій представляло собою только болѣе или менѣе удачныя ученическія работы и включалось въ программы концертовъ какъ-бы въ видѣ награды за классные успѣхи и какъ поощреніе композиторскаго трудолюбія. Неужели-же г. Бѣляевъ полагаетъ, что, если этотъ, похвальный въ принципѣ, режимъ не измѣнится и въ будущемъ, то петербургская публика наконецъ, хотя-бы еще черезъ другія 17 лѣтъ, но все-таки когда нибудь да проникнется интересомъ къ педагогическимъ успѣхамъ профессорскаго „жюри" и, бросивъ

посѣщать концерты четы „Фигнеръ“, проявитъ самоотверженное стремленіе пополнять собою зіяющую на „русск. симф. конц.“ пустоту Дворянскаго собранія. Великая-же рѣдкость появленія въ программахъ этихъ концертовъ произведенія новаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, выдающагося по оригинальности дарованія зависитъ отъ той простой причины, что съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ на свѣтѣ академіи и консерваторіи, никогда еще начинающему художнику не удавалось сочинить нѣчто самобытное и въ то-же время потрафить вкусу своего профессора, а тѣмъ болѣе вкусу троихъ своихъ профессоровъ. При этомъ, г. Бѣляевъ какъ нельзя болѣе правъ, утверждая, что „каждая современная выставка (къ каковой, по его мнѣнію, слѣдуетъ приравнять устраиваемые имъ концерты) не обязана заключать въ себѣ одни геніальныя произведенія, появляющіяся столѣтіями“.

Послѣ вполнѣ успѣшнаго отраженія всякаго рода незаслуженныхъ обвиненій, сыпавшихся въ теченіе 17 лѣтъ на него и на его правое дѣло изъ враждебнаго лагеря, г. Бѣляевъ переходитъ къ отклоненію непрошенныхъ совѣтовъ лицъ, сочувствующихъ его предпріятію и предлагающихъ ему поднять интересъ къ устраиваемымъ имъ концертамъ приглашеніемъ иностранныхъ солистовъ и дирижеровъ. На это г. Бѣляевъ совершенно резонно замѣчаетъ:

„Иностранные-же солисты и дирижеры не пригодны для этихъ концертовъ, уже не говоря о томъ, что въ русскихъ концертахъ должно быть возможно менѣе иностраннаго (въ былое время почти весь оркестръ состоялъ изъ иностранцевъ), а главное потому, что знаменитые иностранные солисты не подчиняются указанной программѣ, а знаменитые иностранные дирижеры, даже при своемъ согласіи на предъявленную программу, не имѣли бы времени изучить новыя сочиненія, часто попадавшія въ программу чуть не наканунѣ репетиціи.“

Тутъ можно было-бы кстати замѣтить, что, при всей важности вопроса о неподдѣльности русскаго происхожденія для дирижера русскихъ симфоническихъ концертовъ, было бы также полезно для болѣе успѣшнаго ихъ хода, чтобы дирижеры, кромѣ заслуженной профессорской репутаціи, обладали хотя-бы дюжинными дирижерскими способностями. Но это—въ скобкахъ.

Заканчиваетъ г. Бѣляевъ свое крайне интересное и глубоко искреннее сообщеніе слѣдующими прочувствованными строками:

„Правда, что большинство публики до сихъ поръ относится къ этимъ концертамъ равнодушно, но это свойственно русскому человѣку, который скорѣе склоненъ относиться недовѣрчиво и даже хулить свое родное, чѣмъ радоваться хотя-бы малому успѣху своего соотечественника въ области искусства; я-же убѣжденъ, что рано или поздно, но настанетъ время, когда русское національное чувство къ родному музыкальному искусству воспрянетъ и теперешнее равнодушіе замѣнится видимымъ сочувствіемъ большинства.“

Такая незыблемая, идеальная вѣра въ лучшее будущее, послѣ долгаго 17-лѣтняго періода упорной и дѣятельной, но всегда корректной борьбы съ злобствующей прессой и постыднымъ равнодушіемъ публики положительно трогаетъ и внушаетъ чувство почтительнаго удивленія къ подвижнической дѣятельности человѣка, который, какъ М. П. Бѣляевъ, можетъ сказать о себѣ:

„Семнадцать лѣтъ я молчалъ, берусь за перо по этому поводу въ первый и послѣдній разъ, и вступать въ полемику не буду“.

А. Н.

СЧАСТЛИВЫЙ ОБЛАДАТЕЛЬ СВОИХЪ СПОСОБНОСТЕЙ.

„Его можно и *пожалѣть*“, замѣчаетъ г. Михайловскій о г. Мережковскомъ въ 3-ей и послѣдней рубрикѣ своей статьи, разсматривающей „Религію Толстого и Достоевскаго“ Д. С. Мережковскаго, и мою книгу—„Въ мірѣ неяснаго и не рѣшеннаго“. Съ усердіемъ медвѣдя, гнущаго дуги, онъ „гнулъ“ такъ и этакъ разныя ему несвойственныя темы, и критиковалъ или „писалъ замѣчанія“ на двѣ

вовсе ему непонятныя и имъ непонятыя книги, что-то изъ нихъ выбирая, что-то комбинируя, но ничего кромѣ печатной бумаги не получая. Вотъ ужъ не разбогатѣетъ „Русск. Богатство“ отъ этихъ его статей и къ чему онѣ? Развѣ мало другихъ темъ, совершенно доступныхъ для обсужденія, чрезвычайно важныхъ, и на которыя вся Россія съ удовольствіемъ и пользой (конечно, говоримъ безъ всякой иронiи) прочла-бы его разсужденія: предполагается уничтожить крестьянскую общину, преобразуются университетъ и гимназія. Неужели же г. Михайловскій, энергично нѣкогда нападавшій на г.г. Герье, Чичерина и Цитовича, платонически выступавшихъ противъ общины, не хочетъ ничего сказать въ защиту ея теперь, передъ лицомъ реальныхъ для нея угрозъ. Но намъ казалось всегда, что г. Михайловскій только „бряцалъ на струнахъ“ о самыхъ кроваво-важныхъ вещахъ, и любилъ даже въ старину общину или артель, а пожалуй и Глѣба Успенскаго или Салтыкова, не болѣе чѣмъ Цезарь-музыкантъ свою столицу. „Бури и натиска“, „Sturm und Drang'a“ никогда въ Михайловскомъ не было и температура его за весь истекшій юбилей въ 40 лѣтъ не повысилась и не понизилась и на полъ градуса. Завидное спокойствіе для литератора. Я сказалъ, что онъ „гнулъ дуги“ всѣ три мѣсяца, и не только лишилъ Россію цѣнныхъ статей, но и въ „полное собраніе“ своихъ сочиненій включилъ самыя скучныя его страницы.

Между тѣмъ напрасно было-бы сказать, что онъ и не *хотѣлъ* понять. Онъ не только говоритъ, что усердно читалъ книгу Мережковскаго, но и по множеству данныхъ видно, что онъ ловилъ все въ ней цѣнное—съ удачей медвѣдя-полоскуна, кидающагося въ воду, чтобы выудить лапами изъ нея игривую рыбку. Ничего не получилось изъ трехъ-мѣсячной работы, а съ чтеніемъ, пожалуй, и изъ годовой, кромѣ нѣкотораго остроумія, всегдашней приправы статей Михайловскаго.

Но зачѣмъ онъ хотѣлъ понять непонятныя книги, и вникнуть въ недоступныя темы? Что-то его туда влечетъ, и Михайловскій потому конечно и получилъ блестящій тріумфъ за 40 лѣтъ литературнаго трудолюбія, что онъ не только прилеженъ, но даровитъ, что онъ съ *задатками*, хотя безъ *исполненія*. „Что-то, чертъ возьми, есть, чего я не понимаю, хоть и хотѣлось-бы понять“. Эта скромность составляетъ преимущество его надъ собратьями, девизъ которыхъ: „я очень мало понимаю, но совершенно не важно все, чего я не понимаю“. Обращаясь къ серьезному тону, спросимъ: ну, что-же онъ извлекъ изъ всѣхъ темъ Мережковскаго и Розанова? Ну, неужели нѣтъ темы *для собственной* (Михайловскаго) мысли въ цитатахъ изъ Достоевскаго: „кто *почвы* подъ собой не имѣетъ, тотъ и *Бога* не имѣетъ“, „кто отъ родной *земли* отказался, тотъ и отъ *Бога* своего отказался“, „у кого нѣтъ *народа*—у того нѣтъ *Бога*“, „*Богъ* есть синтетическая личность всего *народа*, взятаго отъ начала и до конца“. Неужели, говорю я, вычитавъ эти цитаты, возможно не зародиться мыслями впервыхъ о странномъ существѣ вѣры самого Достоевскаго, а затѣмъ и о вѣчно-любопытномъ смыслѣ борьбы между древними религіями, которыя всѣ были религіями (съ усиліемъ) *своего народа*, *своей земли*, и тѣмъ, кто сказалъ въ видѣніи самому пламенному ученику своему и прозелиту: „иди къ *язычникамъ*“ (иноплеменникамъ), иди въ *Римъ* и *Аѳины*, оставивъ родной тебѣ и по человѣчеству Мнѣ Сіонъ своей судьбѣ“. Ни изъ чего, какъ изъ этихъ цитатъ, до такой степени не видно, что, во-первыхъ, въ Достоевскомъ (его апогеѣ) пылало какое-то язычество руссизма, поздно вырвавшійся пламень заглушенной въ зародышѣ вѣры славянства; пылали молніи Перуна, которому въ свое время обрубили серебряные усы, а Достоевскій пытался ему сдѣлать даже золотую бороду (пожалуй, Михайловскій и теперь скажетъ, что я говорю непонятно; вообще наивное: „этого я не понимаю“ у него такъ и осыпается послѣ каждой почти цитаты изъ Розанова и Мережковскаго). Это во-первыхъ въ смыслѣ любопытнаго литературнаго объясненія, что такое былъ Достоевскій. А во-вторыхъ, черазъ пламень Достоевскаго, столь религіоз-

ный, столь до извѣстной степени *святой*, цѣнный, крѣпкій, цѣпкій, можно постигнуть, что за *сопротивленіе* встрѣтила Христова проповѣдь въ Европѣ, да и въ Сіонѣ, изъ которыхъ каждый говорилъ буквально словами Достоевскаго: „признакъ уничтоженія народностей—когда боги начинаютъ становиться общими. Когда боги становятся общими, то умираютъ боги и вѣра въ нихъ вмѣстѣ съ самими народами. Чѣмъ сильнѣе народъ, тѣмъ особливѣе его богъ... Народъ—это что-то божіе. Всякій народъ только до тѣхъ поръ и народъ, пока имѣетъ своего бога особаго, а всѣхъ остальныхъ боговъ на свѣтѣ исключаетъ безъ всякаго примиренія, пока вѣруетъ въ то, что своими богами побѣдитъ и изгонитъ всѣхъ остальныхъ боговъ“ (всѣ цитаты взяты изъ статьи Михайловскаго, стр. 166—167). Послушайте, да вѣдь это чувство—разгадка крика: „ко львамъ ихъ“ римлянъ о христіанахъ и разгадка-же камней избіенія, поднимавшихся на ап. Павла въ Іерусалимѣ. Такимъ образомъ, Достоевскій *живымъ своимъ чувствомъ*, столь огненно сказавшимся, столь прямо *религіознымъ*, даетъ разгадку древняго святаго пламени древнихъ религій, которыя всѣ стали религіями-*родинами* въ отличіе отъ христіанскаго универсализма; религіями поклоненія землѣ своей, крови своей, роду своему, привычкамъ, обычаямъ—до ликторовъ и консуловъ включительно, до четырехъ свѣчъ, зажженныхъ въ субботу у евреевъ. Но что объ этомъ Михайловскій написалъ? Да ничего. Онъ недоумѣваетъ, какъ Достоевскій сочеталъ сомнѣніе въ бытіи Божіемъ съ признаніемъ и прозелитизмомъ православія. Да вѣдь „православіе“ родной „богъ“ Руси, въ котораго (пенатъ родины) почему-же и не вѣровать противъ напора предложенія вѣры въ какого-то „бога вообще“, „бога для міра“, „смѣшаннаго бога“, который, пожалуй, не столько есть „богъ“, ско лько принципъ уничтоженія всякихъ вообще на землѣ „боговъ“, живыхъ и настоящихъ, дѣйственныхъ и охраняющихъ ихъ „родины“. Выражаясь конкретно, христіанство есть вообще движеніе противъ „родныхъ пенатовъ“, и тутъ даже, пожалуй, есть объясненіе, отчего Лютеръ, характерно національный для нѣмцевъ типъ, выдумалъ для родины „лютеранство“, родного нѣмецкаго пената, въ сторонѣ отъ всемірно-уравнительнаго и всемірно-отвлеченнаго католицизма. Да и Достоевскій понятенъ, какъ эмбріонъ славянскаго Лютера, тоже пытавшійся оторвать родину вообще отъ „сгнившаго запада“, сего „иного бога“, „не нашего“ и уже eo ipso проклинаемаго.

Какая масса свѣта! А Михайловскій шипитъ около него какою-то неудавшеюся ракетою. Ни свѣта, ни красоты; только мальчикамъ позади фейерверкера потѣха. Но главное—три мѣсяца! три мѣсяца своей біографіи зарѣзалъ Михайловскій. Онъ также мало цѣнитъ свою кровь, какъ римскій сенаторъ, выпускающій ее въ теплую ванну. „Скучно на этомъ свѣтѣ, господа“. Впрочемъ, римскій сенаторъ чувствовалъ при этомъ удовольствіе, и Михайловскій также съ видимымъ удовольствіемъ написалъ три безсодержательныя статьи, ибо безмолвно около каждой его строки есть какъ-бы подпись водяными знаками: „какъ я уменъ; я совершенно обладаю своими способностями, какъ и метранпажъ типографіи *Русскаго Богатства*, съ полнымъ обладаніемъ способностей говорящій мнѣ по телефону: „Н. К., торопитесь дать статью: иначе не выйдетъ верстка книжки“. Но я не знаю, зачѣмъ такіе метранпажи занимаются критикою, а въ игривыя минуты даже и начинаютъ рубрики: „Мысли о религіи“, хотя во время обрываютъ ихъ, переходя въ многоточіе. И „многоточіе“-то и есть единственно глубокомысленная и даже единственно думающая часть „Мыслей о религіи“...

В. Розановъ.

ВЪ ТЕАТРѢ.

1. Балеты Делиба.

Полтора года мнѣ не пришлось быть въ Маріинскомъ театрѣ и недавно, послѣ долгаго пребыванія заграницей, я попалъ въ балетъ, гдѣ давали Делибовскую „Коппелію“.

Сезонъ близится къ разгару и представленія въ нашихъ театрахъ нельзя уже назвать болѣе „осенними“, когда даютъ „какъ-нибудь“ и „что нибудь“ для публики, съѣхавшейся изъ провинціи.

„Коппелія“, этотъ прельстительнѣйшій изъ всѣхъ существующихъ балетовъ, эта жемчужина, которой почти нѣтъ подобной во всей балетной литературѣ, — Боже мой, сколько нужно было употребить усилій, чтобы такъ безпощадно обезцвѣтить, обезличить ее, какъ это сдѣлали въ этотъ злополучный вечеръ, о которомъ я не могу умолчать.

Я предполагаю въ будущемъ подробно поговорить о томъ, что творится, или что *продолжаетъ* твориться въ нашихъ театрахъ, но покамѣстъ, для начала, ограничусь маленькимъ фактомъ, постановкой „Коппеліи“ въ нашемъ „образцовомъ балетѣ“.

Отъ Делиба осталось неполныхъ три балета, изъ нихъ „Коппелія“ стала вещью репертуарной, т. е., ее даютъ на затычку, съ ободранными декораціями, грязными костюмами и третьестепенными артистами. Второй балетъ, „Сильвію“, дирекція общими усиліями провалила въ прошломъ году, поставивъ ее хуже, небрежнѣе и экономнѣе, чѣмъ ставятся офенбаховскія „Сказки Гофмана“, или Ивановская „Забава Путятишна“. Свѣдѣнія о третьемъ балетѣ „La Source“ я приберегаю на конецъ этой замѣтки.

Выше я упомянулъ объ „экономіи“, сдѣлавшейся, кажется, девизомъ нынѣшней дирекціи. Намѣреніе похвальное — сократить тѣ громадные непроизводительные расходы, какими съ давнихъ поръ славились Императорскіе Театры. Но какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, молодая дирекція настолько не въ мѣру увлеклась этимъ заманчивымъ занятіемъ, что въ ярую „экономію“ попало какъ разъ то, что по достоинству заслуживало царскихъ почестей и небывалаго блеска. Итакъ, „Сильвія“ успѣха не имѣла и прошла совершенно незамѣченной.

Я не стану говорить здѣсь о томъ, что́ такое „Сильвія“, ибо тотъ, кто умѣетъ цѣнить Делиба, знаетъ, какое мѣсто она занимаетъ въ хореографіи, музыкѣ и пластикѣ.

Одно для меня остается совершенной загадкой, какимъ образомъ, ни въ прошломъ году, ни нынче, во всей театральной администраціи не нашлось ни единаго человѣка, который понялъ-бы, что при любви къ балетному искусству, къ чистому классическому, я сказалъ-бы—истинно пластическому балету, нельзя увлекаться такимъ вздоромъ, какъ никому ненужныя фееріи, вродѣ Минкусовскаго „Донъ Кихота“ или затасканнаго на всѣхъ балаганахъ Пуніевскаго „Конька Горбунька“, да еще постановку такихъ вещей поручать Коровину и Головину. Какъ можно у такихъ талантливыхъ художниковъ отнимать время и силы на столь некультурную работу.

Но вернемся къ представленію „Коппеліи“. Для начала спектакля дали невыносимую по пошлости и скукѣ пародію на балетъ, подъ названіемъ „Волшебная Флейта“. Это было нѣчто вродѣ тѣхъ „водевилей съ пѣніемъ“, какіе когда-то давались въ Александринскомъ театрѣ для съѣзда или разъѣзда публики. Такимъ-же зрѣлищемъ заманивали публику и передъ „Коппеліей“.

Наконецъ, раздались торжественные аккорды увертюры безсмертнаго произведенія Делиба и потекло на весь вечеръ вытанцовываніе, размахиваніе руками и верченіе третьестепенныхъ артистовъ, въ поношенныхъ костюмахъ, съ маленькой, ничѣмъ не замѣчательной танцовщицей въ главной роли. Въ составѣ нашего огромнаго балета много корифеекъ, вполнѣ корректно исполняющихъ свои обязанности. Дирекція нашла, что для „Коппеліи“ нечего тревожить настоящихъ балеринъ и что любая изъ танцовщицъ, хотя бы и г-жа Трефилова, достаточно умѣетъ танцовать и достаточно миловидна, чтобы изобразить шалости Делибовской куклы. И вотъ мы весь вечеръ, подъ вялое брянчаніе индиферентнаго оркестра, смотрѣли, какъ на фонѣ выцвѣтшихъ и мертвыхъ декорацій скучно шалила эта миленькая кукла, бѣгавшая по сценѣ и даже иногда что-то танцовавшая. Тутъ-же мы видѣли, какъ неуклюже бѣсновалась вѣчная Петипа, какъ кордебалетъ лѣниво продѣлывалъ надоѣвшіе „па“ и какъ

совсѣмъ никого не устрашалъ длинновязый Коппеліусъ, никѣмъ незамѣченный и никого не интересовавшій. Такой томительной скуки на сценѣ я не запомню въ нашемъ балетѣ. И это тѣмъ болѣе досадно, что и будущее предвѣщаетъ лишь рядъ разочарованій, быть можетъ, еще болѣе оскорбительныхъ, чѣмъ то, о которомъ сейчасъ шла рѣчь.

Трудно понять, какъ можетъ дирекція терпѣть представленія вродѣ только что описаннаго, и еще менѣе понятно, какъ можетъ она вообще дѣйствовать такъ некультурно и опрометчиво, какъ это мы наблюдаемъ за послѣдніе годы.

Здѣсь я долженъ оставаться въ предѣлахъ балета и потому вновь упомяну лишь о проявленномъ въ прошломъ году дирекціею жгучемъ интересѣ къ балаганной дряни—„Коньку Горбунку“ въ ущербъ „Сильвіи“ и объ монтируемомъ нынче съ роскошью балетѣ г. Корещенки, автора провалившагося и скучнѣйшаго „Ледяного Дома“ — въ ущербъ опять-таки Делибовскому балету „La Source“. Мы знаемъ, что въ поставленномъ въ Москвѣ „Ледяномъ Домѣ“ г. Корещенки хороши были лишь выдающіяся декораціи талантливаго Головина, а съ другой стороны, знаемъ, что „La Source“—это *послѣдній* балетъ Делиба, который дирекція имѣетъ честь и счастье поставить на своей сценѣ. И тутъ мы опять встрѣчаемся съ симпатіями дирекціи къ „Волшебному зеркалу“ Корещенки и съ полнымъ равнодушіемъ къ балету Делиба; точно это дѣлается нарочно, изъ какого-то parti pris.

Но въ постановкѣ „La Source“ дирекція превзошла себя и совершила такое святотатство, которое требуетъ скорѣйшей огласки. Я здѣсь не говорю о томъ, что балетъ пойдетъ со сборными декораціями и костюмами, т. е. опять провалится, благодаря дирекціи, это еще пустяки — главное-же заключается въ томъ, что, не сойдясь по разнымъ причинамъ въ условіяхъ съ владѣльцами партитуры балета, дирекція, не долго думая, попросту разрѣшила этотъ вопросъ—заказала новую оркестровку балета ученикамъ г. Римскаго Корсакова, До такого варварскаго кунштюка, конечно, не додумывалась еще ни одна дирекція ни одного театра. Делибъ, классическій французскій мастеръ, вмѣстѣ съ Люлли, Рамо, Берліозомъ Гуно и Бизе поддерживающій грандіозную французскую Académie de musique, наконецъ дождался чести быть кастрированнымъ петербургскими чиновниками, вершащими музыкально-балетныя дѣла. Чего-же еще ждать? Не дадутъ-ли намъ Вагнеровскаго „Парсифаля“ въ аранжировкѣ Дриго, такъ какъ Козима не желаетъ разставаться съ партитурой?

Такъ нельзя вести дѣло, имѣющее художественно-культурное значеніе, ибо оно слишкомъ тонко и слишкомъ разностороннее.

Если приступать къ какимъ-либо реформамъ, то надо знать, чего желаешь и какой намѣченъ путь. Дѣло руководителей театрами не исчерпывается умѣлымъ заключеніемъ контрактовъ, экономизированіемъ на постановкахъ и остроумными выговорами артистамъ; все это обличаетъ прекрасныя администраторскія способности у людей, отъ которыхъ зависятъ судьбы театра, но у нихъ-же, или по крайней мѣрѣ у окружающихъ ихъ людей, должно быть также и нѣкоторое отношеніе къ искусству, ибо Императорскіе театры, кромѣ сношеній съ Контролемъ и Кабинетомъ—все-же имѣютъ дѣло и съ артистами, литераторами и художниками. Этого-то мы и не встрѣчаемъ въ нынѣшнихъ руководителяхъ театральными дѣлами. Plus ça change, plus c'est la même chose. Раньше ставили „Царя Кандавла“, теперь „Донъ Кихота“; раньше полагали, что все дѣло заключается въ роскоши костюмовъ, нынче—что вся задача исключительно въ блескѣ декорацій, раньше увлекались „Chapeau de paille d'Italie“, нынче питаютъ слабость къ „Миссъ Гобсъ“ и „Мамусѣ“. Раньше Вагнера совсѣмъ не ставили, потому что его не любили, нынче-же, будучи вынуждены его давать, имѣютъ намѣреніе выбрасывать у него цѣлыя сцены, какъ напр., въ „Гибели Боговъ“ сцену Норнъ, по творчеству чуть-ли не самую высокую, до какой достигалъ Вагнеровскій геній.

Одного раньше себѣ не позволяли, это—

поручать только что окончившимъ ученикамъ консерваторіи переоркестровывать произведенія великихъ мастеровъ. Теперь мы и до этого дошли.

Сергѣй Дягилевъ.

ЗАМѢТКИ.

Комитетомъ Выставокъ „Міръ Искусства“ были разосланы, осенью нынѣшняго года, всѣмъ участникамъ выставокъ циркуляры слѣдующаго содержанія:

1. Протоколъ общаго собранія участниковъ выставокъ журнала „Міръ Искусства“, состоявшагося 10 Марта 1902 г.

На собраніи участвовали постоянные участники выставокъ: 1) Бакстъ, Л., 2) Бенуа, А., 3) Билибинъ, И., 4) Бразъ, О., 5) Врубель, М., 6) Лансере, Е., 7) Малявинъ, Ф., 8) Малютинъ, С., 9) Остроумова, А., 10) Рущицъ, Ф., 11) Сомовъ, К., 12) Сѣровъ, В. и 13) Ціонглинскій, Я.

Экспоненты: 1) Грабарь, И., 2) Переплетчиковъ, В. и 9) Яремичъ, С., а также издатель-редакторъ журнала „Міръ Искусства“ С. Дягилевъ.

На Собраніи постановлено:

1) Утвердить безъ измѣненій положеніе, выработанное собраніемъ участниковъ выставокъ, отъ 17 Февраля 1901 года *впредь на три года.*

2) Устроить выставку журнала „Міръ Искусства“ *въ Москвѣ* въ Январѣ 1903 года, *составивъ ее изъ произведеній, уже бывшихъ на выставкахъ въ Петербургѣ.*

3) Съ любезнаго согласія *В. В. фонъ-Меккъ*, поручить ему организацію и завѣдываніе выставкою въ Москвѣ.

Затѣмъ, закрытою баллотировкой выбраны въ члены Комитета по устройству выставокъ 1903 года художники А. Бенуа и В. Сѣровъ.

Закрытою-же баллотировкой избраны въ постоянные участники выставокъ: И. Грабарь, А. Рыловъ и П. Щербовъ.

Открытою баллотировкой вновь избраны въ члены ревизіонной коммиссіи І. Бразъ и Ф. Рущицъ.

Подписали протоколъ:

Александръ Бенуа. С. Дягилевъ. Ф. Малявинъ. М. Врубель. Ф. Рущицъ. О. Бразъ. Л. Бакстъ. К. Сомовъ. Е. Лансере. С. Малютинъ. И. Билибинъ. А. Остроумова. Я. Ціонглинскій. В. Сѣровъ.

Выразили согласіе съ постановленіемъ Общаго Собранія: В. Пурвитъ и К. Коровинъ.

2. Комитетъ выставокъ журнала „Міръ Искусства“ симъ извѣщаетъ, что имъ наняты помѣщенія для означенныхъ выставокъ въ Петербургѣ—залы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ (Б. Морская 38) и въ Москвѣ — залы въ домѣ Грачева (уголъ Столешникова пер. и Петровки).

Въ Петербургѣ выставку предположено устроить съ 13-го Февраля по 26-ое Марта 1903 г. Въ Москвѣ съ 15-го Ноября 1902 г. по 1-ое Января 1903 г.

Экспонаты, предназначенные для Петербургской выставки просятъ доставлять въ помѣщеніе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ не позже 5 Февраля 1903 г. Экспонаты-же, предназначенные для Московской выставки, просятъ доставить либо въ Петербургъ по адресу: Рамочная фабрика Андерсона (Моховая 14), не позже 4 Ноября, либо непосредственно въ Москву въ помѣщеніе выставки не позже 5-го Ноября 1902 г. Члены Комитета В. Сѣровъ. А. Бенуа. С. Дягилевъ.

Администрація „Вечеровъ современной музыки“ проситъ насъ сообщить, что въ теченіе зимнихъ мѣсяцевъ имѣется въ виду устроить не менѣе пяти концертныхъ собраній. Въ программу войдутъ какъ одобренныя на подготовительныхъ собраніяхъ рукописныя сочиненія, такъ и малоизвѣстныя произведенія современной и старинной камерной музыки. Между прочимъ, предполагается исполнить сочиненія молодыхъ иностранныхъ композиторовъ, какъ Клодъ Дебюсси, Поль Дюкасъ, Вольфъ-Феррари, П. Юонъ, Роб. Канъ и

др., а также избранныя произведенія Ц. Франка, Форэ, Брамса, Спиндинга и прочихъ прославленныхъ современныхъ композиторовъ. На тѣхъ-же „вечерахъ“ предполагается знакомить аудиторію съ композиціями молодыхъ финляндцевъ, какъ Ернефельдтъ, Каянусъ и пр. Кромѣ того въ программы „вечеровъ современной музыки“ предполагается включить рядъ старинныхъ, но обладающихъ секретомъ вѣчной молодости, композицій Шютца, Баховъ, Рамо, Куперена, Скарлатти, Тартини и др. мастеровъ, развѣ только по именамъ извѣстныхъ нашимъ меломанамъ. Въ общемъ программа „вечеровъ“ этого молодого концертнаго предпріятія обѣщаетъ много интереснаго и разнообразнаго. Первый концертъ состоится въ ноябрѣ. Подписка принимается по четвергамъ съ 8 ч. веч. въ помѣщеніи Германа и Гроссмана, Б. Морская—33.

31 октября состоялось первое въ нынѣшнемъ сезонѣ (12-е съ основанія собраній) религіозно-философское собраніе. Предметомъ занятій былъ докладъ доцента Спб. Духовной Академіи іеромонаха Михаила „О бракѣ“. (Психологія таинствъ). Малоинтересный докладъ почтеннаго лектора — вызвалъ оживленныя пренія. Особенно блестяща была рѣчь Д. Мережковскаго, въ которой ораторъ, между прочимъ, яркими чертами обрисовалъ литературно-философскую личность В. В. Розанова, и пояснилъ аудиторіи громадное культурное значеніе этого замѣчательнаго религіознаго мыслителя.

Въ самомъ непродолжительномъ времени начнетъ свою дѣятельность новое художественное предпріятіе „Современное Искусство“ (Большая Морская 33). Ближайшей задачей этого симпатичнаго предпріятія является желаніе объединить въ одно цѣлое разбросанныя силы художниковъ, работающихъ въ области прикладного искусства. Посѣтители выставокъ „Міра Искусства“ помнятъ прелестныя вещи изъ самыхъ разнообразныхъ отраслей художественной промышленности, исполненныя по проектамъ Коровина, Малютина, Головина, Якунчиковой и многихъ другихъ. Эти отдѣльныя попытки наглядно доказываютъ, что среди современныхъ художниковъ есть стремленія приложить свои таланты къ поднятію уровня нашей художественной промышленности. Вмѣстѣ съ тѣмъ, тотъ постоянный успѣхъ, который находили у публики всѣ выставляемые на выставкахъ „Міръ Искусства“ предметы прикладного искусства—даютъ полное основаніе думать, что и въ публикѣ начинаетъ возрождаться любовь къ художественнымъ работамъ. Основываясь на этихъ данныхъ, а также руководствуясь опытомъ западно-европейскихъ городовъ, „Современное Искусство“ задумало поставить дѣло поощренія прикладного искусства на широкую ногу и дать возможность художникамъ поработать въ этой области съ полной самостоятельностью и свободой. Съ этой цѣлью было нанято въ центрѣ города обширное помѣщеніе, которое поручено было отдѣлать по ихъ вкусу и желанію различнымъ русскимъ художникамъ. Александръ Бенуа и Лансере работаютъ *столовую*; мебель для этой комнаты дѣлается по ихъ рисункамъ въ мастерской Н. Ф. Свирскаго; скульптурныя украшенія лѣпятъ А. Оберъ и А. Матвѣевъ. Всѣ керамическія детали исполняются въ мастерской Абрамцева. Мѣдную люстру, по рисункамъ Бенуа, чеканитъ г. Бородулинъ. Одна изъ стѣнъ комнаты будетъ украшена громадной живописью „al fresco“ работы Бенуа.

Будуаръ дѣлается по проекту Л. Бакста. Всѣ необходимыя для этой комнаты матеріи, ковры, а также и мебель исполняются по его рисункамъ въ Москвѣ, подъ наблюденіемъ М. Ѳ. Якунчиковой и Н. Я. Давыдовой.

Отдѣлку третьей комнаты взялъ на себя художникъ А. Я. Головинъ; задумана она въ самомъ причудливомъ, „головинскомъ“ стилѣ, и вѣроятно будетъ производить сильное впечатлѣніе богатствомъ орнаментовъ и красочной гаммы. Остальныя комнаты будутъ носить болѣе простой дѣловой характеръ. Отдѣлываются онѣ по проектамъ стоящихъ во главѣ своего предпріятія кн. С. А. Щербатова, В. В. фонъ Мекка и И. Э. Грабаря. Технической частью всѣхъ работъ завѣдуетъ инженеръ С. Ф. Собинъ, ближайшимъ-же руководителемъ всего дѣла является И. Э. Грабарь.

Въ помѣщеніи „Современнаго Искусства“ предположено устраивать маленькія выставки, посвященныя произведеніямъ различныхъ русскихъ и иностранныхъ художниковъ. Такія выставки, широко практикуемыя на западѣ, являются крайне желательными. На большихъ, сборныхъ выставкахъ — художникъ, являясь не только самимъ собой, но и частью цѣлаго, не можетъ разсчитывать на спеціальное вниманіе посѣтителя. Кромѣ того, на выставкахъ художникъ экспонируетъ обыкновенно лишь работы послѣдняго года, и только болѣе крупныя. Всѣ мелочи, этюды, рисунки, имѣющіе большое значеніе для уясненія интимной стороны дѣятельности художника, остаются въ мастерской. На отдѣльную-же выставку художника попадутъ и старыя его вещи наравнѣ съ новыми, мелкія наравнѣ съ крупными, что даетъ посѣтителю возможность легче подвести итогъ дѣятельности художника, ознакомиться и оцѣнить его творчество.

Изъ русскихъ художниковъ въ нынѣшнемъ году предположено устроить выставки Н. Рериха и К. Сомова. Изъ иностранцевъ приглашены Карьеръ, Ляликъ, Родэнъ и друг.

Каждый разъ ко времени выставокъ „Современное Искусство“ предполагаетъ издавать подъ ред. И. Э. Грабаря особыя монографіи, посвященныя творчеству тѣхъ художниковъ, выставки которыхъ устраиваются. Вмѣстѣ съ тѣмъ, имѣется въ виду издать особый альбомъ прикладного искусства, въ которомъ будетъ отражаться дѣятельность новаго предпріятія.

Какъ видно, учредителямъ „Современнаго Искусства“—дѣла много, можно даже сказать слишкомъ много. Поэтому желательно, чтобы они не торопились съ открытіемъ новаго предпріятія. Крайне опасно выступать передъ публикой въ черновомъ, незаконченномъ видѣ. Ближайшая задача „Современнаго Искусства“ состоитъ именно въ томъ, чтобы наконецъ достичь совершенства техники и матеріала при выполненіи художественныхъ затѣй художниковъ, и жертвовать этими основными принципами предпріятія ради скорѣйшаго выступленія передъ публикой неразумно.

Второй совѣтъ, который мы можемъ дать руководителямъ „Современнаго Искусства“, это—не слишкомъ разбрасываться. Qui trop embrasse mal étreint. Во всей затѣѣ лежитъ столько симпатичнаго, успѣхъ предпріятія такъ желателенъ, что экономія силъ и средствъ, столь полезныхъ для процвѣтанія дѣла, являются совершенно необходимыми.

Лучше начать съ малаго и постепенно развиваться, чѣмъ рисковать необходимостью съуженія дѣла въ будущемъ.

Д. Б.

Въ „Миссіонерскомъ обозрѣніи“ іеромонахъ Михаилъ ополчился на Розанова и Мережковскаго, и для того, чтобы подкупить свѣтскихъ читателей, высказалъ нѣсколько довольно смѣлыхъ афоризмовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ, ради курьеза, слѣдующій.

„Христіанство создало храмъ Софіи—эту гигантскую симфонію (?!), совершенное воплощеніе идеи вѣчнаго и вездѣсущаго. Оно создало Леонарда да Винчи (?) и Берліоза (?!), *скажу болѣе, все европейское искусство есть выраженіе христіанскаго идеала красоты* („Мисс. об.“ октябрь, стр. 388). Было-бы интересно знать, что подразумѣваетъ почтенный писатель подъ „*всѣмъ* европейскимъ искусствомъ“?

Только что вышелъ въ свѣтъ восьмой выпускъ исторіи европейской живописи въ XIX в. проф. Рих. Мутера, въ переводѣ З. Венгеровой. Этимъ выпускомъ заканчивается предпринятое товариществомъ „Знаніе“ изданіе цѣннаго труда нѣмецкаго ученаго. Той же фирмой выпущенъ на-дняхъ второй томъ „Исторіи Живописи“ этого даровитаго писателя. Такимъ образомъ русскому читателю, наконецъ, дана настольная книга по исторіи живописи, какъ старой, такъ и современной.

На сценѣ Александринскаго и Малаго театровъ пользуются успѣхомъ „Дмитріи Самозванцы“. Кому отдать пальму первенства—г. Суворину или г. Островскому,—мы затрудняемся.

26 октября въ Парижѣ, на Монмартрскомъ кладбищѣ открытъ памятникъ Ш. Бодлэру, работы скульптора Хозэ де Шармуа (José de Charmoy).

Въ рецензію г. Бѣжаницкаго о книгѣ г. Вермеля, посвященной И. Левитану, вкралась ошибка, которую насъ просятъ исправить. Памятникъ художнику поставленъ братомъ его А. Левитапомъ, средства-же, собранныя среди почитателей покойнаго, обращены па стипендію его имени.

Скончался извѣстный историкъ искусства Мюнцъ (Eugène Müntz). Научныя заслуги его не велики. Но нельзя не отмѣтить, что труды его, прекрасно изданные фирмой Гашеттъ, много содѣйствовали распространенію интереса среди широкой публики къ великому искусству итальянскаго ренессанса.

Много интереснаго и поучительнаго содержитъ интервью репортера „Пет. Газ.“ (№ 268) съ К. Е. Маковскимъ. Такъ, мы узнаемъ, что художникъ недавно вернулся изъ-за границы, гдѣ онъ, „какъ всегда, не покладалъ кисти... работалъ масломъ, работалъ акварелью“ все больше „головки бретонокъ“, которыя удивительно интересны, но „капитальнаго“ ничего не произвелъ и что онъ „думалъ, но раздумалъ“ „вторично съѣздить въ Америку“, ибо „нашелъ, что незачѣмъ гнаться за Америкой“.

Затѣмъ „разговоръ перешелъ на художественную злобу дня“:

„Слышалъ я, — замѣтилъ не безъ яду К. Е.,— что декадентствующіе художники затѣяли открыть въ Петербургѣ мебельный магазинъ, или что-то въ этомъ родѣ... Признаться, меня нисколько это не удивляетъ. Когда гг. художники не умѣютъ писать картинъ, то имъ ничего не остается, какъ только взяться за мебель...

— Но развѣ мебель, по вашему, не можетъ быть отраслью искусства?

— Конечно, можетъ, но въ такомъ случаѣ вѣдь и сапоги можно отнести къ отрасли искусства... Нѣтъ, если ты художникъ, такъ ты первымъ дѣломъ *картины пиши*, а если ты не хочешь писать картинъ, такъ ты не художникъ...“ Не лишенъ также извѣстной пикантности отвѣтъ г. Маковскаго на запросъ интервьюера о томъ, какое впечатлѣніе на него произвела смерть Семирадскаго и Антокольскаго. На это К. Е. отвѣтилъ: „—*Огромное... Вы забыли еще упомянуть о Бронниковѣ.* Я считаю, что его смерть представляетъ тоже большую утрату для русскаго искусства“.

Будемъ надѣяться, что эту „большую утрату“ восполнитъ самъ прославленный авторъ многочисленныхъ преміи „Нивы“, принявшись съ удвоенной энергіей за свою полезную дѣятельность. О покойномъ Антокольскомъ г. Маковскій, по словамъ интервьюера, выразился такъ: „какъ художникъ, онъ умеръ задолго до своей *фактической* кончины“.

Въ Бреславлѣ начался процессъ между Карломъ Беклиномъ (сыномъ великаго художника) и проф. Мутеромъ. Какъ извѣстно, послѣдній усомнился въ подлинности картинъ Арнольда Беклина, выставленныхъ по смерти художника и обвинилъ сына его въ поддѣлкѣ. Карлъ Беклинъ привлекъ Мутера къ суду за клевету. Однако послѣдній продолжаетъ настаивать на своемъ и по всей вѣроятности выиграетъ дѣло. Судъ постановилъ вызвать свидѣтелей и экспертовъ, въ числѣ прочихъ проф. Чуди (директора національной галлереи въ Берлинѣ).

Не изнывающій подъ бременемъ глубокихъ мыслей хроникеръ „Нов. Врем.“ г. А. О. въ обычномъ своемъ средне-салонномъ тонѣ, разсуждаетъ, въ № 9586 этой газеты, о культурномъ значеніи Петербурга. Указавъ на такой замѣчательный фактъ, что многіе русскіе писатели или рождались, или живали, или наконецъ умирали въ этомъ городѣ, г. А. О. заключаетъ свою замѣтку слѣдующими словами: „Вопреки сложившемуся о немъ мнѣнію, Петербургъ скроменъ и не называетъ себя русскими Аѳинами. А на самомъ дѣлѣ онъ уже лѣтъ полтораста играетъ эту роль и если когда-нибудь, хотя бы къ будущему 300-лѣтнему юбилею, въ немъ воздвигнутъ Пантеонъ русскихъ талантовъ, то придется дать зданію очень об-

ширные размѣры и допускать въ него съ большимъ разборомъ".

Тутъ противорѣчіе есть. Ибо, если придать зданію будущаго петербургскаго пантеона настолько обширные размѣры, чтобы въ немъ нашлось мѣсто даже для самого г. А. О., то допускать туда придется уже безъ всякаго разбора.

Бельгійскій скульпторъ Минне (George Minne) окончилъ проектъ памятника писателю Роденбаху. Въ настоящее время проектъ этотъ выставленъ въ Вѣнѣ, на выставкѣ Сецессіонъ.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

Міръ Искусства

1902
№ 11.

1902. No. 11.

Оглавленіе.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

А. Остроумова.—7 оригин. деревянныхъ гравюръ на отдѣльныхъ листахъ.

А. Остроумова.—10 снимковъ съ оригинальныхъ гравюръ.

Н. Ге.—9 снимковъ съ его произведеній.

А. Де-ла-Гандара.—10 снимковъ съ его произведеній.

П. Ѳедотовъ.—Снимокъ съ его послѣдняго произведенія.

Приложенія.

А. Остроумова.—4 хромолитографіи съ оригинальныхъ гравюръ въ краскахъ.

ТЕКСТЪ.

Н. Минскій.—Философскіе разговоры VI.

Рцы.—Золя и Римъ.

А. Бѣлый.—Пѣвица.

С. Дягилевъ.—По поводу книги А. Бенуа.

А. Бенуа.—Современное и старое искусство.

Д. Философовъ.—Театральныя замѣтки, 2. Чайка.

А. Н.—Музыкальныя новинки.

А. Ростиславовъ.—Книги.

Свѣдѣнія.

Замѣтки.

Объявленія.

Sommaire.

ILLUSTRATIONS.

A. Ostroumowa.—7 gravures sur bois (hors texte).

A. Ostroumowa.—10 reproductions des gravures sur bois.

N. Gay.—9 reproductions des oeuvres de l'artiste.

A. de-la-Gandara.—10 reproductions des oeuvres de l'artiste.

P. Fédotoff († 1852).—La derniere oeuvre de l'artiste.

Hors-texte.

A. Ostroumowa.—Quatre gravures en couleurs, sur bois (Fac-simile en chromo-lithographie).

TEXTE.

N. Minsky.—Dialogues. VI.

Rtzy.—Zola et Rome.

A. Biely.—Après un concert.

S. Diaghilew.—Le livre d'Alexandre Benois.

A. Benois.—L'art moderne et l'art ancien.

D. Filosofow.—Le drame de Tchékhoff.

A. N.—La musique.

A. Rostislawoff.—Les livres.

Notices.

Publications.

Е. Л. АНСЕРЕ.

ГРАВЮРЫ А. ОСТРОУМОВОЙ.

19 A 10

А·ОСТРОУМОВА·

А. Остроумова (A. Ostrooumowa).
Озеро ночью (гравюра на деревѣ).
Коровки (гравюра въ краскахъ).

А. Остроумова (A. Ostrooumowa).
Гравюра съ Рубенса.

А. Остроумова (A. Ostrooumowa).
Лѣтній садъ (гравюра въ краскахъ).

А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Наяда (гравюра въ краскахъ, по рис. Е. Лансере).

А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Натурщица (гравюра на деревѣ).

А. Остроумова (A. Ostroumowa).
Луна (гравюра въ краскахъ).

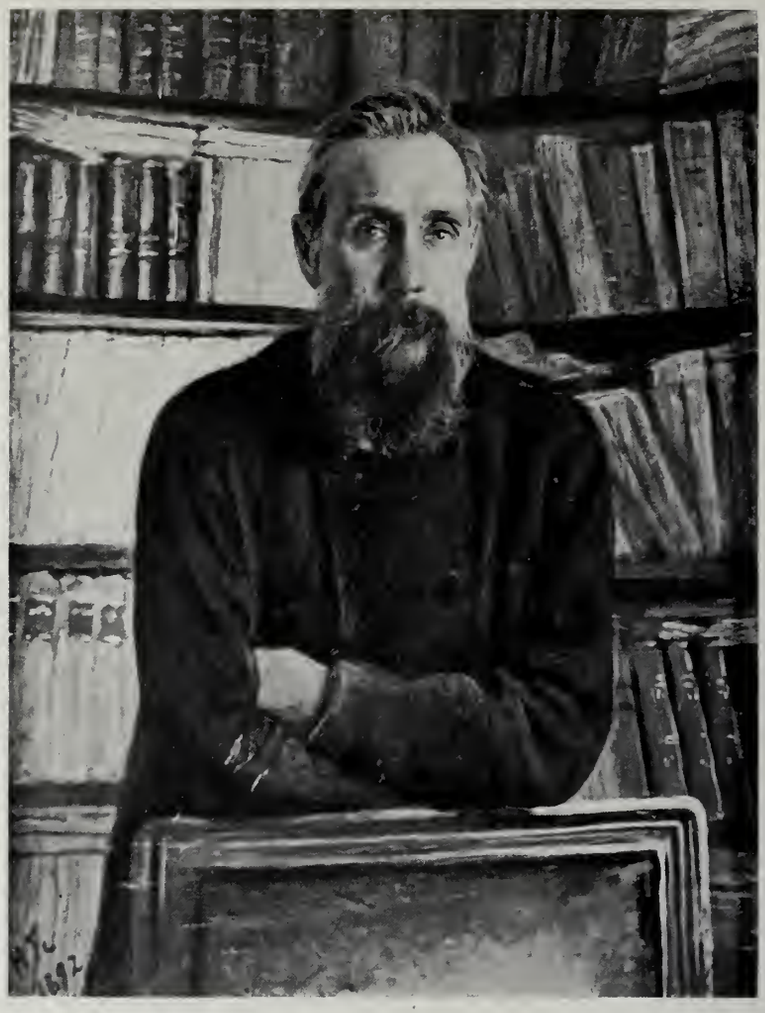
А. Остроумова (A. Ostrooumowa).
Гравюра въ краскахъ.

А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Эстрада (гравюра въ краскахъ).

А. Остроумова (А. Ostrooumowa).
Павловскій вокзалъ (гравюра въ краскахъ).

Н. Ге (N. Gay).
Портретъ художника.

Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.



Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.

Н. Ге (N. Gay).
Пейзажъ.

Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.

Н. Ге (N. Gay).
Пейзажъ.

Н. Ге (N. Gay)
Портретъ.

Н. Ге (N. Gay).
Портретъ.

Н. Ге (N. Gay)
Портретъ.

А. Де-ла Гандара

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Прудъ въ Люксембургскомъ саду.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара.
(A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара.
(A. de la Gandara).
Этюдъ въ Люксембургскомъ саду.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

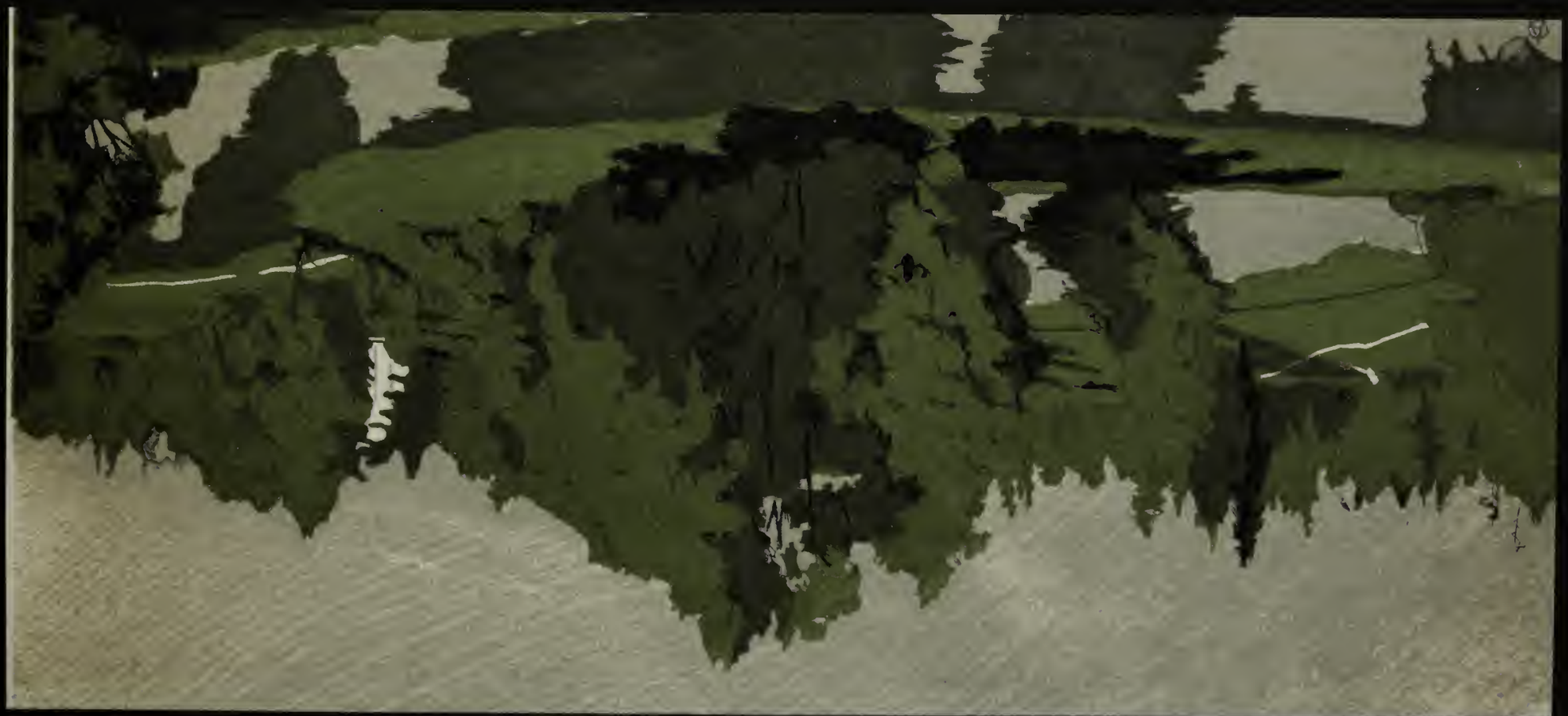
А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Портретъ.

А. Де ла Гандара (A. de la Gandara).
Этюдъ въ Люксембургскомъ саду.

П. Оедотовъ (P. Fédotoff) † 1852 г.
Офицеръ, квартирующій въ деревнѣ.
Послѣднее произведеніе художника.
Собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ.



ПИСЬМА Н. Н. ГЕ КЪ РАЗНЫМЪ ЛИЦАМЪ [1]).

Письмо къ С. П. Я.

Милый С. П. Получилъ ваше дорогое письмо. Не унывайте, крѣпитесь, лѣто все поправитъ. Вотъ скоро вернусь домой и васъ позову, будемъ опять работать. Картина [2]) свое сдѣлала. Толстой въ восторгѣ, залился слезами, увидавъ, и сказалъ: „Такъ должно было быть! Вы ничего не сдѣлали лучше этого". Всѣ, всѣ одинаково относятся къ картинѣ. Какъ вы, милые мои друзья, такъ и здѣсь. Ходятъ и смотрятъ картину. Она пойдетъ въ Лондонъ съ выставкой Товарищества. А на ругань отвѣчать не надо. Богъ съ нимъ, онъ самъ можетъ проснется. Цѣлую васъ всѣхъ и люблю. Вашъ Николай Ге.

21 марта 1894 г.

Письмо къ А. А. К.

Многоуважаемый А. А. Вы задали задачу мнѣ очень и очень трудную. Трудную главнымъ образомъ потому, что въ ряду вещей нравственныхъ стоятъ два рода вещей: одинъ—подлежащій обсужденію всѣхъ и другой—подлежащій обсужденію одного лица, того, которое должно обсуждать и *рѣшать* для себя. Есть одно практическое средство: цѣль указываетъ и опредѣляетъ средства. Это можетъ быть правдиво въ томъ смыслѣ, что средство, т. е. жертва, не должна быть дороже цѣли. Вы сами уже теперь чувствуете, что эту оцѣнку можетъ сдѣлать только тотъ, кто будетъ платить. Каждый человѣкъ, который думалъ, непремѣнно имѣетъ тотъ уголокъ въ душѣ, какъ Святая Святыхъ, который онъ бережетъ, и горе тому человѣку, когда онъ его не убережетъ. Тогда наступаетъ истинное зло, когда человѣкъ всѣ тѣ уступки, всѣ тѣ гадости, которыя онъ допустилъ въ себя, какъ временныя, сочтетъ за доброе и съ усиліемъ будетъ поддерживать, чтобъ и прочіе люди непремѣнно загадились. Посмотрите, сколько людей

[1]) Сообщено С. П. Яремичемъ.
[2]) Христосъ передъ Пилатомъ.

учатся, сколько изъ нихъ глубоко страдаютъ отъ угнетенія, и какъ мало вы встрѣтите дальше, среди людей, ставшихъ относительно высоко, такихъ, которые бы это страданіе не забыли... Собственно я уже все сказалъ. Уже можно понять мою мысль. Я не побоюсь ее сказать вамъ и всѣмъ публично: вѣчное угнетеніе можно вынести, какъ временную уступку для того, чтобы сохранить то, что дорого человѣку, но нельзя ее взять для того только, чтобы оправдать свою лѣнь, свое ничтожество и поддерживать это угнетеніе для другихъ. Короче сказать— нельзя средство поставить выше цѣли.

Уступки не спасаютъ человѣка, потому что отъ нихъ надо тоже отдѣлываться и борьбою подчасъ сильнѣйшею. Все это надо помнить. Борьба со страстью подобна этой борьбѣ. Однако первыя легче, такъ какъ страсть не убиваетъ сознанія, уступки-же парализуютъ ясность пониманія — онѣ часто утверждаютъ взглядъ въ человѣкѣ, что это такъ и должно, что другого пути нѣтъ. Есть еще одно соображеніе. Человѣкъ изъ добросовѣстности всегда изобрѣтаетъ себѣ ту вѣру, которая-бы приняла въ себя всѣ эти мерзости и подлости. Это надо помнить и никогда не забывать. Однимъ словомъ, вотъ мое заключеніе: дѣлайте все, что вамъ случится сдѣлать неправильнаго или сквернаго даже, но называйте это такъ и для себя и для другихъ; никогда не покрывайте, находя извиненія умственныя или нравственныя, а говорите, что я дѣлаю эту мерзость потому, что отъ меня требуютъ, а я не имѣю права отказаться, такъ какъ умру съ голоду. Будьте всегда правдивы. Это да будетъ всегда съ вами.

Любящій и уважающій Николай Ге.
4 декабря 1892.

А. Остроумова (A. Ostroumowa).
Рисунокъ для изд. „Художественныя сокровища Россіи“.

ФИЛОСОФСКІЕ РАЗГОВОРЫ.

(Опытъ религіознаго міросозерцанія).

Разговоръ шестой [1]).

Рано утромъ горничная принесла мнѣ письмо отъ Владиміра Ивановича. Я вынулъ изъ конверта нѣсколько листиковъ почтовой бумаги, исписанныхъ карандашемъ чрезвычайно мелкимъ и четкимъ почеркомъ и прочелъ слѣдующее:

„Теперь третій часъ ночи, ужасный для меня часъ, когда я—вотъ уже два мѣсяца—просыпаюсь всегда въ одно и то-же время, какъ будто отъ толчка, весь въ поту, изможденный, съ ноющей болью въ груди и рукахъ, съ туманомъ въ головѣ и столь слабый, что отъ слабости не въ состояніи ни читать, ни думать, ни даже плакать и жаловаться самому себѣ, а долженъ неподвижно лежать до утра и чувствовать, какъ смерть разливается по всему тѣлу. Можетъ быть, хорошо, что я такъ слабъ, ибо на что сталъ-бы я расходовать свою силу, какъ не на страданія? Но вотъ вы видите, я побѣдилъ свою слабость и пишу вамъ, пишу съ легкостью, которой самъ не понимаю. Какая-то сила, которая долго во мнѣ дремала, вдругъ проснулась. Проснулась, благодаря вамъ, мой другъ, мой учитель.

Случилось это вчера, когда вы говорили со мною о двухъ путяхъ, ведущихъ къ правдѣ. Вы уже не разъ пытались посвятить меня въ эту истину, но вчера въ первый разъ я вдругъ понялъ васъ, не однимъ разумомъ, а всѣмъ существомъ. Быть можетъ, понялъ не по-философски, а по-житейски, не вообще, а лично для себя, но тѣмъ искреннѣе и глубже. Другъ мой! Какое-то безкорыстное желаніе зажглось въ моемъ сердцѣ и сожигаетъ меня. Хочу искупленія и обновленія, хотя-бы передъ смертью.

Вчера, оставшись наединѣ послѣ бесѣды съ вами, я сказалъ себѣ: нужно спѣшить, потому что не только дни, но и часы мои сочтены. Если есть выходъ изъ грозной, грязной дѣйствительности, если есть дверь, ведущая къ подвигу отреченія и святости, нужно раскрыть эту дверь какъ можно скорѣе,—сегодня, сейчасъ. И я оглянулся на себя, чтобы узнать, осталось-ли у меня еще что-нибудь, отъ чего я могъ-

[1]) См. номеръ 7-ой журнала „Міръ Иск.“ за 1902 г.

бы добровольно отречься. О, Боже, какъ мало осталось! Я не могу отречься отъ радостей любви, отъ роскоши жизни, отъ всѣхъ удовольствій, которыя мы называемъ грѣшными и которыя такъ безспорно, такъ понятно отрадны, не могу, потому что все это противъ моей воли уже отнято у меня болѣзнью, отнято самой судьбою. Что-же остается мнѣ? Въ лучшемъ случаѣ два мѣсяца неподвижнаго прозябанія, а какъ удовлетвореніе потребностей—завтракъ и обѣдъ, два стакана молока и нѣсколько ложекъ лекарства. Вотъ и все. И когда я подвелъ этотъ грустный итогъ, у меня въ первую минуту отъ отчаянія опустились руки. Но вскорѣ я принялъ рѣшеніе. Нечего дѣлать, если у меня осталось только нѣсколько недѣль жизни, нѣсколько завтраковъ и обѣдовъ, то отъ нихъ-то и нужно отречься. И эта мысль потрясла все мое существо: то былъ долго сдавленный, затоптанный во мнѣ, какъ онъ затоптанъ въ каждомъ изъ насъ, восторгъ святости.

Можетъ быть, раньше, чѣмъ рѣшиться на этотъ шагъ, мнѣ слѣдовало посовѣтоваться съ вами, но я спѣшилъ и ктому-же чувствовалъ, что долженъ всю отвѣтственность нести на себѣ. И вотъ я про себя произнесъ обѣтъ отреченія, который теперь повторяю передъ вами.

Знаю, что жертва моя ничтожна и со стороны даже можетъ показаться смѣшной. Не все-ли равно, буду-ли я, полуживой человѣкъ, питаться или заморю себя голодомъ? И все-таки я твердо рѣшилъ ускорить конецъ. То маленькое пространство, тотъ шагъ, который меня отдѣляетъ отъ смерти, я рѣшилъ пройти самъ, добровольно, а не ждать, цѣпенѣя отъ ужаса, чтобъ она его совершила. И кто знаетъ, можетъ быть, тѣмъ моя жертва и дѣйствительна, что у меня всего остается одинъ шагъ. Будь я здоровъ, силенъ, имѣй я передъ собою тысячу шаговъ, и мое отреченіе былобы подачкой богача. А теперь я рѣшился отдать послѣднее, единственное, незамѣнимое. Но чувствуете-ли вы, съ какою гордостью я написалъ это слово: отдать? У меня, самаго бѣднаго, самаго слабаго, еще нашлось нѣчто, что я могу отдать, чѣмъ я могу жертвовать. Вотъ почему, другъ мой, я благословляю васъ и тотъ идеалъ святости, который вы мнѣ открыли. Вѣдь до встрѣчи съ вами я могъ только брать у другихъ и то брать лишь то немногое, чѣмъ я еще въ состояніи пользоваться. Въ мірѣ пользованія и удовлетворенія я былъ послѣднимъ нищимъ, въ мірѣ-же отреченія и страданій я не бѣднѣе кого-бы то ни было изъ живущихъ. У меня ничего нѣтъ, чѣмъ я-бы могъ дѣлиться съ людьми, но у меня еще остались несчетныя богатства, которыя я могу отдать Богу,—свою волю, свою любовь, свое бѣдное, больное дыханіе. Если-бы я сталъ ждать, чтобы смерть сдѣлала этотъ послѣдній единственный шагъ, я былъ-бы раздавленнымъ червякомъ. А теперь, дѣлая самъ этотъ шагъ, я—герой и подвижникъ.

Сидя вчера за обѣденнымъ столомъ, сравнивая себя съ окружающими, я пережилъ нѣсколько странныхъ ощущеній. Прежде всего, добровольно отказываясь отъ одного блюда за другимъ, я вдругъ самъ себѣ показался забавнымъ, какъ будто я передъ кѣмъ-то роль играю, хотя никто, конечно, не обращалъ вниманія на то, ѣмъ-ли я или нѣтъ. Потомъ, окинувъ взглядомъ нашу огромную столовую, эти шесть рядовъ обѣдающихъ людей, среди которыхъ были и вы, я почувствовалъ

всю необычайность, неправдоподобность своего рѣшенія. Вѣдь вы знаете, съ какимъ священнымъ чувствомъ у насъ въ санаторіи смотрятъ на ѣду. Въ сущности, насъ только и лечатъ что ѣдою. Помню, когда меня свидѣтельствовалъ профессоръ и я спросилъ его, какого онъ мнѣнія о туберкулинѣ Коха, онъ, смѣясь, отвѣтилъ: на что намъ профессоръ Кохъ, когда нашъ Koch ежедневно готовитъ такія чудныя лекарства! Такого мнѣнія держатся и больные, и когда за столомъ обносятъ блюдо съ кушаньемъ, они берутъ свои порціи, не просто какъ куски ветчины или телятины, могущіе утолить голодъ, а съ чувствомъ благоговѣйнымъ, какъ чудодѣйственное снадобье, въ которомъ скрытъ свѣтъ солнца, смѣхъ жизни, будущее. Пока у больного есть аппетитъ, онъ считаетъ себя на пути къ спасенію. Въ послѣднее время меня ничто такъ не тревожило, какъ потеря аппетита. Вчера-же, какъ нарочно, мнѣ казалось, что я въ состояніи съѣсть всѣ блюда. Но я не прикасался къ тарелкѣ, а съ жаднымъ любопытствомъ смотрѣлъ на обѣдающихъ и слушалъ стукъ ножей и вилокъ. Вотъ оно, священнодѣйствіе удовлетворенія! Вотъ онъ, великій актъ, къ которому сводятся всѣ усилія человѣчества. Распахиваются поля, по морю снуютъ корабли, на фабрикахъ не потухаетъ пламя и не смолкаютъ колеса, въ шахтахъ роются землекопы, ученые слѣпнутъ надъ книгами, писатели проповѣдуютъ справедливость,—и все это съ единственной цѣлью, чтобы сдѣлать этотъ священный актъ доступнымъ всѣмъ и каждому. Усилія несчетныхъ поколѣній сливаются, наростаютъ, стремятся къ будущему, какъ всесильный водопадъ, увлекаемый лишь однимъ порывомъ—создавать и распредѣлять потребности—и вотъ я на своей жалкой скорлупкѣ съ запасомъ силъ, не достаточнымъ для того, чтобы поднять ребенка, я устремляюсь на встрѣчу этому потоку, одинъ добровольно отрекаюсь отъ всѣми желанныхъ, всѣми благословенныхъ благъ, отрекаюсь не ради любви къ ближнему и даже не ради ожиданія награды въ другомъ мірѣ, а совсѣмъ безкорыстно, даже какъ будто совсѣмъ безцѣльно. Вѣдь мнѣ теперь нѣтъ мѣста не только среди культурнаго общества, но ни въ одномъ изъ существующихъ монастырей, развѣ-бы основался новый мэонической монастырь или скитъ, гдѣ обитателямъ предоставили-бы возможность жить въ условіяхъ святости и спокойствія, не насилуя при этомъ ничьей совѣсти, позволяя каждому вѣрить по своему или не вѣрить, молиться или не молиться, ждать возмездія или не ждать. Скорѣе, скорѣе, другъ мой, повліяйте своимъ словомъ на людей, какъ вы повліяли на меня, устройте такой скитъ, который, я увѣренъ, въ самомъ скоромъ времени разростется въ большой городъ,—въ городъ убѣжища для многрѣшныхъ страдальцевъ культуры, повинныхъ въ неосторожномъ убійствѣ святыни.

Вечеромъ, оставшись одинъ въ комнатѣ, я продолжалъ задавать себѣ тотъ-же вопросъ: неужели все человѣчество заблуждается, а правы только вы и я, поступающій по вашему слову? Но чѣмъ чаще я повторялъ этотъ вопросъ, тѣмъ спокойнѣе становилось у меня на душѣ. Не все-ли равно, правъ-ли я передъ людьми, когда я правъ передъ самимъ собою и передъ судьбой своей? Стоитъ мнѣ подумать о добровольно возложенномъ на себя подвигѣ, о своей внезапной рѣшимости итти на встрѣчу смерти, и сразу во мнѣ исчезаетъ сознаніе своей униженности и раздавленности и я

опять гордо поднимаю кверху глаза. Если правда въ наукѣ, въ знаніи законовъ природы, отчего-же врачи—люди науки—не научили меня мириться съ медленнымъ умираніемъ, которое вѣдь основано на законахъ природы? А вотъ пришли вы и заговорили о святости и о Богѣ, и гордость человѣческой души спасена. Я похожъ теперь на воздухоплавателя въ тотъ мигъ, когда шаръ надъ водою помчался внизъ и онъ быстро выбрасываетъ послѣдній, незамѣнимый балластъ, лишь-бы еще разъ подняться на высоту. Я отрекаюсь отъ всего, что мнѣ осталось потому что въ послѣдній разъ хочу быть легкимъ, хочу подняться надъ желаніями, надъ страхомъ, надъ безсиліемъ... О, если-бы я теперь могъ увидѣть близкихъ мнѣ, мою жену и еще одного человѣка, чтобы оправдаться и примириться... Я-бы вмѣстѣ съ ними помолился. Вѣдь уже нѣсколько дней, какъ я передъ сномъ молюсь. Становлюсь на колѣни и молчу или говорю какія-то слова, которыхъ не помню. Но дѣло не въ словахъ или просьбахъ, а въ новомъ ощущеніи, въ чувствѣ святости. Молюсь молитвой херувимовъ, твержу безъ словъ одно слово: святъ, святъ, святъ... Зачѣмъ они изгнали это чувство? Почему наука не священна? Почему химія менѣе священна, чѣмъ живопись? Но я усталъ... Поддержите—благословите меня...

II.

Послѣдняя страница письма была написана дрожащей рукой, буквы сливались, строки падали. Я нѣсколько времени колебался, отвѣтить-ли на бумагѣ или устно, и остановился на первомъ. Есть предметы, о которыхъ легче говорить молча съ воображаемымъ собесѣдникомъ, чѣмъ лицомъ къ лицу, слушая свой голосъ. Я тотчасъ написалъ и послалъ слѣдующій отвѣтъ:

„Ваше письмо очень сложно на меня подѣйствовало, какъ-бы ударило по всей клавіатурѣ моихъ мыслей и чувствъ, задѣло меня жалостью къ вамъ, встревожило во мнѣ чувство отвѣтственности, но, кажется, сильнѣе всего потрясло меня глубокимъ восхищеніемъ, которое проявленіе твердой воли всегда возбуждаетъ въ ищущемъ и колеблющемся. Какъ! Вы—таки осмѣлились преступить черту, отдѣляющую слово отъ дѣла, вы дерзнули раскрыть двери судьбѣ, каждое движеніе которой неодолимо и безповоротно. Вотъ я долгіе годы строю въ душѣ своей святыню мэонической истины, собираю доказательства и доводы, плавлю какое-то золото мысли, изъ котораго должна отлиться будущая правда, но отлить его въ опредѣленную форму какого-нибудь образа жизни боюсь, предпочитая жить по инерціи во лжи прошедшаго, чѣмъ ошибиться при созиданіи будущаго. А вы, повѣривши въ истину моихъ словъ, вы сразу приняли роковое рѣшеніе и жизнь свою поставили въ залогъ своей правоты. Вы въ одинъ мигъ опередили меня на все то безпредѣльное пространство, которое лежитъ между возможнымъ и дѣйствительнымъ, и если когда нибудь возникнутъ мэоническіе монастыри, о которыхъ вы пишете, то они будутъ вести свое начало отъ вашего вчерашняго обѣта.

И все-таки, другъ мой, я прошу васъ, если моя просьба что нибудь значитъ для васъ, отказаться отъ этого обѣта, по крайней мѣрѣ на время и вернуться къ прежнему образу жизни. Побуждаетъ меня къ этому не только чувство жалости и сознаніе своей отвѣтственности, о которыхъ я говорилъ въ началѣ письма. Не скрою, что я къ

вамъ сильно привязался и мнѣ было-бы больно видѣть, какъ вы морите себя голодомъ и сознавать, что я толкнулъ васъ на эти страданія, не подвергая себя самъ подобнымъ-же страданіямъ. Но ни эгоистическая жалость, ни личные счеты со своею совѣстью не подвинули-бы меня просить васъ отказаться отъ того, что я считалъ-бы для васъ благомъ, а вы знаете, что радость отреченія я считаю однимъ изъ двухъ полюсовъ земного блаженства. Въ добровольномъ принятіи смерти я также вижу не зло, а завидное, лишь избранникамъ доступное благо, ибо всѣ жертвы отмѣнены, кромѣ жертвы человѣческой. И если я все-таки прошу васъ отречься отъ своего обѣта, вернуться къ прежнему образу жизни, удовлетворять потребности тѣла и бороться со смертью, то дѣлаю это лишь потому, что колеблюсь и не знаю, подготовлены-ли вы для великаго испытанія. Не въ искренности вашей сомнѣваюсь я, не въ выдержкѣ и не въ силѣ воли, но я боюсь, что вы, желая вступить на путь новой грядущей мэонической двуединой истины, вступаете на другой, похожій на него, но уже истоптанный, пройденный путь аскетизма. Я боюсь, что вы не прошли того искуса мысли, того умственнаго послушничества, безъ котораго опасно приступить къ подвигу. Если-бы рѣчь шла только о вашемъ счастіи, я не сталъ-бы теперь отговаривать васъ. Я почти не сомнѣваюсь, что добровольное страданіе и безбоязненное стремленіе къ смерти укрѣпятъ, очистятъ, просвѣтятъ вашу душу. Но говорю вамъ прямо: рѣчь идетъ не о вашемъ, не о моемъ, не о чьемъ либо счастіи, но о новой истинѣ. Она, а не вы или я, подвергается испытанію. Аскетическій идеалъ уже испытанъ въ лѣсахъ Индіи, въ затворахъ и кельяхъ монастырей, опытъ съ нимъ доведенъ до конца, всѣ слезы, всѣ молитвы и восторги отшельничества истощены, и человѣчество отъ этого идеала отвернулось. Не все-ли равно, будетъ-ли однимъ аскетомъ—вами, мною, или кѣмъ-либо—больше или меньше, содрогнется-ли еще одно сердце отъ радости отреченія, послѣ того какъ эта радость отцвѣла для міра! Повторяю: дѣло идетъ не о вашемъ или моемъ счастіи, но о новой истинѣ, о новой грядущей формѣ чистоты и святости, которая не претила-бы современному и будущему человѣку, а согласовалась-бы съ тѣмъ, что уже у насъ есть святого, но чего намъ еще недостаточно для счастія—съ нашей любовью къ свободѣ, съ нашей любовью къ знанію, съ нашимъ культомъ личности. Дѣло идетъ о новой формѣ аскетизма, которая не исключала-бы святыни мірского счастія, а сливалась-бы съ нею воедино, дѣло идетъ о сліяніи двухъ путей добра, которые до сихъ поръ шли отдѣльно и рядомъ. Дѣло идетъ о двуединомъ идеалѣ святости.

Вы пишете, что не только разумомъ, но всѣмъ существомъ восприняли истину о двухъ путяхъ добра и все-таки я сомнѣваюсь... И опять, другъ мой, причина моего сомнѣнія лежитъ не въ васъ, а въ самомъ предметѣ. Какое-то заклятіе положено на человѣческій разумъ, заклятіе, которое мѣшаетъ намъ различать между самою правдою, какъ цѣлью, и путями, ведущими къ этой цѣли. Правда—цѣль, конечно одна, какъ единъ Богъ, создавшій ее, но правда, какъ путь жизни,—двойственна, и въ этомъ нѣтъ противорѣчія, какъ нѣтъ противорѣчія въ томъ, что къ безконечности можно притти въ двухъ направленіяхъ — въ сторону наибольшаго и въ сторону наименьшаго. Но этого различія между единой цѣлью

и двумя путями, ведущими къ ней люди не улавливаютъ, и въ мірѣ нравственности все двойственное кажется имъ предметомъ соблазна и лжи. Чтобы опредѣлить самыя низкія свойства души —фальшивость, коварство,—они прибѣгаютъ къ понятію двойственности и говорятъ о двоедушіи, двуличности. Вотъ внутренняя причина, по которой еврейство отвергло Христа. Ревнуя о единомъ Богѣ, еврейство соблазнилось о Христѣ, вмѣщавшемъ въ себѣ два естества и двѣ воли. Чтобы притти къ Единому, и мы должны совмѣстить въ себѣ двѣ природы—небеснаго отреченія и земного удовлетворенія, двѣ воли — къ бытію и небытію. Но разумъ нашъ и до сего дня соблазняется объ этой двойственности.

Нѣсколько выраженій смутили меня въ вашемъ письмѣ. Какъ! Вы называете дѣйствительность грозной и грязной и вмѣсто того, чтобы въ новомъ откровеніи оправдать и очистить эту дѣйствительность, вы только ищете изъ нея выхода, хотите стать къ ней спиною, устремивъ глаза на идеалъ отреченія! Но чѣмъ вы тогда отличаетесь отъ прежнихъ аскетовъ и въ чемъ выражается ваше согласіе на ученіе о двухъ путяхъ добра? Нѣтъ, нѣтъ, мой другъ, религія по внутреннему откровенію таитъ въ себѣ не осужденіе, но оправданіе и освященіе дѣйствительности, главнымъ образомъ, освященіе. Вчера, сидя за обѣденнымъ столомъ, вы съ отчужденіемъ смотрѣли на толпу обѣдающихъ, занятыхъ, какъ вы выразились иронически, „священнодѣйствіемъ удовлетворенія“, „великимъ актомъ, къ которому сводятся всѣ усилія человѣчества“. А знаете-ли вы, что подобная иронія составляетъ грѣхъ противъ Духа Святаго, ибо удовлетвореніе, въ самомъ дѣлѣ, священнодѣйственно, хотя рядомъ съ нимъ существуетъ еще другое священнодѣйствіе — отреченіе. Но какъ все перепутано въ душѣ современнаго человѣка! Мы, по привычкѣ, по традиціи, по воспоминаніямъ дѣтства, по преемству крови, продолжаемъ считать отреченіе единственною святынею, а удовлетвореніе — грѣхомъ и стыдомъ, но въ то-же время совершенно исключаемъ отреченіе изъ практики жизни и всѣ силы посвящаемъ удовлетворенію потребностей. Поэтому религія должна въ двойномъ отношеніи переродить современную мораль — во-первыхъ, освятить потребности, отнять горечь грѣховности у наслажденія, и во-вторыхъ, ввести въ практику жизни идеалъ отреченія.

Переживаемое нами время похоже на тотъ часъ пасхальной ночи — предъутренній часъ предвесенней ночи,—когда народъ, толпясь вокругъ столовъ, заставленныхъ праздничными кушаніями, ждетъ, когда кончится служба и выйдетъ изъ храма священникъ, чтобы освятить эти дары жизни. Вотъ точный образъ, символизирующій отношеніе культуры къ религіи. Культура создала несчетныя блага и каждый мигъ создаетъ новыя; земля ломится подъ ихъ тяжестью, а мы стоимъ, окутанные холоднымъ мракомъ, передъ благами культуры, желанными, но безцѣльными, заманчивыми, но неосвященными, стоимъ, томимые голодомъ и въ то-же время отвращеніемъ, ибо современный человѣкъ жаждетъ житейскихъ благъ и презираетъ житейскія блага, и все, чего ни коснется, превращаетъ въ духовную гниль. Мы стоимъ, окутанные холоднымъ мракомъ и ждемъ, когда-же кончится служеніе въ храмѣ мысли и выйдетъ къ народу религіозная истина, которая, сама не создавая благъ, принесетъ освященіе благамъ культуры, сдѣлаетъ ихъ не просто желанными, но священно-желан-

ными, пріобщитъ вѣчности. Такъ неужели вы надѣетесь ускорить этотъ моментъ, отказываясь отъ пищи, отвернувшись отъ людей, запершись въ кельѣ наединѣ со смертью?

Вы спросите меня: въ какомъ-же образѣ жизни, въ какихъ поступкахъ выразится идеалъ отреченія, если такой существуетъ? На это я вамъ отвѣчу, что нашей мечтою должно быть не раздѣленіе, но соединеніе обоихъ идеаловъ добра. Такъ слѣдуетъ устроить жизнь, чтобы каждая личность могла при желаніи исчерпать всѣ радости удовлетворенія и все блаженство отреченія. Скажу вамъ болѣе: всѣ существовавшія донынѣ ученія нравственности, религіозныя или философскія, были ничѣмъ инымъ, какъ сліяніемъ, въ самыхъ разнообразныхъ доляхъ, этихъ двухъ элементовъ. Я не сомнѣваюсь, что въ мэонической морали удовлетвореніе и отреченіе сочетаются въ болѣе полной гармоніи и красотѣ, чѣмъ они сливались донынѣ, хотя сознаю, что для созданія новой морали мало усилій одного разума, что для этого творческаго акта еще требуется участіе непреклонной воли, великой любви, и почти ангельской чистоты сердечной. Я не чувствую въ себѣ всѣхъ этихъ душевныхъ качествъ, но вѣрю, что и сила, и любовь, и чистота осѣнятъ насъ. Можетъ быть, онѣ осѣнятъ меня черезъ васъ. На вопросъ, въ чемъ именно выразится идеалъ отреченія, я пока могу отвѣтить лишь отрицательно: не въ физическихъ страданіяхъ, не въ мукахъ голода, не въ самоистязаніи. Все это—низшія, давно пережитыя формы отреченія, которыя должны уступить мѣсто болѣе высокимъ и сознательнымъ. Въ тѣхъ мэоническихъ монастыряхъ, о которыхъ вы упоминаете и возникновеніе которыхъ для меня такъ-же несомнѣнно, какъ мое собственное бытіе,—будетъ раздаваться не плачъ, а радостная пѣсня освобожденія. Вамъ теперь кажется самымъ важнымъ то, кто сдѣлаетъ роковой шагъ, отдѣляющій насъ отъ смерти, мы-ли сами или смерть. Мнѣ-же наиболѣе важнымъ кажется то, возможно-ли измѣнить самое отношеніе наше къ смерти, или, что одно и то-же, наше отношеніе къ жизни, ибо одно обусловливаетъ другое. Когда жизнь вызываетъ недовольство, смерть внушаетъ ужасъ. Когда жизнь просвѣтлена, оправдана и смерть. А такъ какъ послѣдній шагъ, отдѣляющій насъ отъ смерти, есть еще жизнь, то даже въ виду этого послѣдняго шага слѣдуетъ думать объ оправданіи жизни. Въ театрѣ, созерцая трагедію, мы восторгаемся всѣмъ — и подвигами героя, и его страданіями, и даже его неизбѣжной смертью. Моя мечта — заставить васъ относиться и къ дѣйствительности съ эстетическимъ восторгомъ, превратить вашу дѣйствительность въ игру, въ мистерію, но не человѣческую, а божественную. Кристаллъ души закопченъ невѣжествомъ и страхомъ. Если-же протереть его и прояснить, то мы съ изумленіемъ и радостью увидимъ сквозь нашу призрачную дѣйствительность какую-то другую—неизмѣнную и священную, которую мы, люди, можемъ лишь мимировать, играть, представлять посредствомъ нашей жизни и смерти. Но протереть смутный кристаллъ возможно лишь размышленіемъ, познаніемъ,—всѣ иныя средства испытаны и оказались негодными. Вотъ почему я еще разъ прошу васъ, другъ мой, откажитесь отъ своего обѣта, не подвергайте себя физическимъ страданіямъ, дайте мнѣ довести васъ до конца пути. Начните свой подвигъ такъ, какъ его начинали всѣ подвижники,—съ временнаго отказа отъ своей воли, съ до-

бровольнаго подчиненія волѣ того, кого вы добровольно называете своимъ учителемъ. Дайте мнѣ руку,—я веду васъ къ свѣту.

III.

Я встрѣтился съ Владиміромъ Ивановичемъ часъ спустя послѣ того, какъ мы обмѣнялись письмами. Ни я, ни онъ не обмолвились о нихъ ни словомъ, но по его улыбкѣ и взгляду я понялъ, что моя просьба исполнена. Послѣ обѣда сторожъ опять перенесъ наши кресла въ садъ, въ ароматную тѣнь сосновыхъ вѣтвей, и мы, улегшись рядомъ, одни бодрствуя среди спящихъ, возобновили обычную бесѣду. Я указалъ на окружающій насъ океанъ воздуха и зелени и сказалъ:

— Въ глазахъ философа весь міръ представляется уравненіемъ съ однимъ неизвѣстнымъ, которое и есть Богъ. Первая часть уравненія, это—видимый міръ чувственныхъ явленій, вторая часть его—скрытый въ насъ міръ явленій мысленныхъ, опредѣленіе-же неизвѣстнаго составляетъ задачу жизни всего человѣчества. При многихъ или хотя-бы при двухъ неизвѣстныхъ, при многобожіи или двубожіи рѣшеніе получилось-бы неопредѣленное, но уравненіе съ однимъ неизвѣстнымъ, вселенная съ единымъ невѣдомымъ богомъ даетъ намъ точный и опредѣленный отвѣтъ.

— Изъ вашихъ словъ, прервалъ меня Владиміръ Ивановичъ, какъ-то получается выводъ, что Богъ находится въ зависимости отъ міра, а не наоборотъ.

— Не Богъ, отвѣтилъ я, но богопознаніе. Есть два метода изслѣдованія: гадательный, идущій отъ неизвѣстнаго къ извѣстному, и истинный, идущій отъ извѣстнаго къ неизвѣстному. Такъ какъ извѣстное есть міръ, а неизвѣстное—Богъ, то при религіозномъ творчествѣ можно итти или гадательнымъ путемъ—отъ Бога къ міру, черезъ опредѣленіе сущности Бога, его аттрибутовъ и свойствъ, или истиннымъ путемъ—отъ нашей человѣческой природы къ Богу, черезъ единственно-плодотворное изслѣдованіе того, *что мы знаемъ о Богѣ и какъ это знаніе въ насъ возникаетъ*. Основной законъ религіознаго творчества можетъ быть выраженъ слѣдующимъ образомъ: всѣ сужденія, ведущія къ истинному богопознанію, имѣютъ своимъ неизмѣннымъ подлежащимъ наше человѣческое, условное *я*, а неизмѣннымъ дополненіемъ—абсолютное божество. И наоборотъ: религіозныя сужденія, имѣющія своимъ подлежащимъ Бога, ведутъ въ дебри неопредѣленнаго, гадательнаго, гностическаго. Вы, конечно, понимаете, что я говорю о подлежащемъ не грамматическомъ, но логическомъ.

— Я разумомъ не могу съ вами не согласиться,—сказалъ мой собесѣдникъ. Такъ какъ мы люди, а не боги, то поневолѣ должны начинать съ себя. Но въ вашихъ словахъ есть что-то тревожащее. Подумайте только. Богъ, одно имя котораго возбуждаетъ мысль о верховной личности всего міра, о верховномъ подлежащемъ всякаго сужденія, Богъ не можетъ быть подлежащимъ и гдѣ? Въ области богопознанія! Въ религіи! Въ святая-святыхъ своего храма! Скажите: какъ рѣшается этотъ вопросъ въ христіанской догматикѣ?

— Христіанство,—отвѣтилъ я,—и въ этомъ отношеніи, какъ во всѣхъ другихъ, содержитъ абсолютную истину. Ветхій завѣтъ шелъ отъ неизвѣстнаго къ извѣстному, отъ Бога къ міру; онъ знаетъ лишь Отца, Бога творящаго и рождающаго; легенда ветхаго завѣта есть гностическая повѣсть о рожденіи

міра; „въ началѣ Богъ сотворилъ небо и землю“; первая заповѣдь ветхаго завѣта имѣетъ своимъ подлежащимъ божественное *Я*; „Я есмь Господь Богъ твой“. Новый-же завѣтъ, идя путемъ логоса, отъ извѣстнаго къ неизвѣстному, познаетъ Бога-Сына, Бога рождающагося, „рождаемое святое“, которое „наречется Сыномъ-Божіимъ“; символъ христіанской вѣры имѣетъ своимъ подлежащимъ не божественное, а человѣческое *я:* „Вѣрую во единаго Бога“. Я, человѣкъ, я, субъектъ богопознанія, по неизмѣннымъ законамъ своей природы, вѣрую, долженъ вѣровать во Единаго Бога. Вотъ почему легенда новаго завѣта есть повѣсть не о сотвореніи богомъ міра, но о рожденіи Бога въ мірѣ. „Никто не приходитъ къ Отцу, какъ только черезъ Меня“,—сказалъ Сынъ-Божій, опредѣляя этими словами разъ навсегда цѣль и путь истиннаго богопознанія. Цѣль религіи—богоотцовство, познаніе Бога-Отца, сотворившаго насъ; путь къ этой цѣли—богосыновство, познаніе нашей собственной природы и ея законовъ. Но не кажется-ли вамъ, что между богоотцовствомъ, какъ цѣлью религіи, и богосыновствомъ, какъ путемъ къ ней, существуетъ какое-то противорѣчіе?

— Я все время чувствую это противорѣчіе,—отвѣтилъ Владиміръ Ивановичъ. Мы не можемъ мыслить Бога иначе, какъ Творцомъ, но эту мысль мы творимъ сами. Выходитъ такъ, какъ будто мы творимъ своего Творца, даемъ рожденіе родившему насъ. Какъ это согласовать?

— Я нарочно привелъ васъ къ этому противорѣчію,—сказалъ я,—чтобы указать на одно чрезвычайно важное психологическое явленіе, которое поможетъ намъ перейти къ дальнѣйшему изслѣдованію. Говорю о явленіи симметричности, которое заключается въ томъ, что бытіе и знаніе не только равны, но и противоположны одно другому, т. е. симметричны. Предположимъ, напримѣръ, что вы желаете обозрѣть въ памяти всѣ событія, которыя случились съ вами за извѣстный промежутокъ времени. Изъ этихъ событій самымъ яснымъ въ сознаніи будетъ послѣднее, конечное. Остальныя будутъ теряться въ ясности и тускнѣть по мѣрѣ того, какъ будутъ отдаляться отъ настоящаго мгновенія, пока не сольются съ далью прошлаго и не исчезнутъ въ ней. Какое же событіе будетъ для сознанія начальнымъ, исходнымъ, самымъ близкимъ и яснымъ? То, которое въ бытіи служило концомъ всего ряда обозрѣваемыхъ событій... И наоборотъ то, что въ бытіи было началомъ, превратится въ сознаніи въ конечный, самый отдаленный и смутный пунктъ. Въ сознаніи получилось обратное, симметрическое изображеніе бытія, совершенно также, какъ на сѣтчатой оболочкѣ глаза получается обратное изображеніе внѣшнихъ предметовъ. И подобно тому, какъ мы силой разсудка исправляемъ этотъ обратный рисунокъ предметовъ, мы опытомъ и размышленіемъ исправляемъ умственную перспективу явленій и видимъ рядъ событій не съ конца, какъ слѣдовалобы и какъ это происходитъ въ раннемъ дѣтствѣ, а съ реальнаго начала.

Такое-же обратное изображеніе событій получаетъ сознаніе въ перспективѣ причинности. Въ дѣйствительности причина предваряетъ и вызываетъ слѣдствіе; въ сознаніи, наоборотъ, слѣдствіе вызываетъ, обусловливаетъ причину и весь лежащій передъ нами міръ есть ничто иное, какъ огромное слѣдствіе, вызывающее въ научномъ разумѣ потребность отыскать родившую его причину или рядъ такихъ причинъ. Въ

дѣйствительности лучъ началъ свой путь отъ звѣзды и закончилъ его въ нашемъ глазѣ; таковъ нисходящій путь реальнаго явленія. Сознаніе-же начинаетъ съ полученнаго глазомъ ощущенія и обратнымъ, восходящимъ путемъ направляется къ источнику луча, къ дальней звѣздѣ и мысленно воспроизводитъ путь, пройденный лучемъ отъ звѣзды до глаза. Получаются три движенія: первое, реальное, нисходящее; второе, умственное, восходящее; оба они противоположны, такъ какъ бытіе отражается въ сознаніи обратнымъ изображеніемъ; наконецъ, опытъ и размышленія исправляютъ эту ошибку, и разумъ воспроизводитъ теоретически первое реальное движеніе. Въ исторіи феноменальнаго міра, эти три движенія ясно различимы. Первое, реальное, поступательное движеніе міра началось тогда, когда образующая нашу солнечную систему матерія находилась въ разрѣженномъ газообразномъ состояніи; это длилось безчисленное количество вѣковъ, пока матерія переходила черезъ всѣ ступени неорганическаго и органическаго развитія и пока наконецъ въ ряду существъ не появился мыслящій человѣкъ. Реальное движеніе не прекратилось, но рядомъ съ нимъ началось иное, обратное, сознательное движеніе человѣка къ міру. Великій потокъ причинъ и слѣдствій продолжаетъ течь, увлекая всѣ явленія съ человѣкомъ включительно. Но, увлекаемый впередъ, человѣкъ въ своемъ сознаніи, въ своихъ чувствахъ и стремленіяхъ какъ-бы таитъ незримую камеръ-обскуру, гдѣ рисунокъ мірового движенія отпечатлѣнъ въ обратномъ изображеніи: изъ активныхъ причинъ явленія превратились для сознанія въ пассивныя цѣли, а самъ человѣкъ изъ достигнутаго объекта сталъ стремящимся субъектомъ міра. Возможно, что и всѣ другія существа и даже предметы таятъ въ себѣ, подобно человѣку, такую камеръ-обскуру. Но человѣкъ отличается отъ всѣхъ существъ тѣмъ, что онъ посредствомъ размышленія и опыта исправляетъ обратный рисунокъ и въ теоретическомъ созерцаніи возстановляетъ первое, реальное, поступательное движеніе явленій по ихъ, хотя только внѣшнимъ, законамъ. Въ этомъ мысленномъ воспроизведеніи мірового процесса и заключается вся задача научнаго мышленія, задача, донынѣ рѣшенная лишь въ незначительной части, но возможная для рѣшенія, потому что всѣ міровыя явленія, по природѣ своей, воспроизводимы, повторяемы. Мы, конечно, не можемъ присутствовать при вторичномъ газообразномъ распыленіи всей солнечной системы и новомъ ея охлажденіи и образованіи организмовъ. Въ цѣломъ міровой процессъ, быть можетъ, и не повторится, но всѣ части этого процесса повторяемы въ маломъ масштабѣ, и такое нарочно устроенное повтореніе какого-либо его момента есть то, что мы называемъ научнымъ опытомъ. До сихъ поръ наукѣ удалось возстановить посредствомъ опыта лишь немногія черты мірового процесса, но мы должны надѣяться, что современемъ ей удастся возсоздать всю его картину и получить лабораторнымъ путемъ возникновеніе живой клѣтки и развитіе ея въ организмъ. Какъ эти явленія ни таинственны и даже непостижимы, но, будучи явленіями, они повторяемы и должны возникать каждый разъ, когда будутъ на лицо породившія ихъ условія. Благодаря магическому жезлу опыта, наукѣ удается совершить два чуда: въ прошломъ она созерцаетъ давно законченное поступательное движеніе міровой жизни, а въ будущемъ она направляетъ поступательный потокъ явленій

сообразно съ человѣческими цѣлями и намѣреніями.

А теперь вообразите себѣ поступательное, реальное, творческое движеніе, но такое, которое вполнѣ завершилось и по природѣ своей неповторяемо, исключительно едино. Возсоздать его въ опытѣ, демонстрировать, наглядно доказать нельзя, ибо эта реальность тѣмъ и отличается отъ всякой другой, что она абсолютно едина. Дѣйствительный образъ этой реальности, ея поступательное движеніе или, употребляя мистическій терминъ, плотина ея—„proodos", скрыты отъ нашихъ глазъ и нашей мысли навсегда, но въ созданныхъ ею явленіяхъ сохранилось обратное изображеніе „eodos", въ которомъ она живетъ, какъ вѣчный объектъ, какъ „святое рождаемое". Вы, конечно, понимаете, что я говорю объ отношеніи человѣка къ Богу. Въ нашей душѣ существуетъ вѣчное движеніе къ единому творцу, къ единому отцу жизни. На всѣхъ путяхъ сознанія мы ищемъ Единаго, стремимся къ Единому, любимъ Единаго. Богоисканіемъ исчерпывается все содержаніе религіи. Въ языческой мифологіи душа еще не ищетъ Бога, но Аполлонъ ищетъ и обрѣтаетъ Психею. И въ ветхомъ завѣтѣ Богъ ищетъ Адама и вопрошаетъ: „гдѣ ты"? Но уже въ Новомъ завѣтѣ поклоненіе Сыну начинается съ исканія Бога. „Пришли волхвы съ востока и говорятъ: гдѣ родившійся царь Іудейскій?" Въ религіи-же, по внутреннему откровенію разума, которая должна раскрыть все, что осталось намекомъ или догадкой въ религіозной интуиціи прежнихъ вѣковъ, богопознаніе и богоисканіе тождественны.

Какимъ образомъ въ насъ возникаетъ это исканіе Бога, это стремленіе и любовь къ нему, мы вполнѣ можемъ прослѣдить путемъ опыта, хотя-бы только внутренняго, ибо это движеніе повторяемо, и съизнова возникаетъ въ каждой живой душѣ. Но этими субъективными знаніями о Богѣ исчерпывается все наше богопознаніе. Только какъ вѣчнаго объекта, только какъ вѣчное стремленіе, только какъ вѣчно въ насъ „рождаемое святое", только какъ Сына человѣческаго, знаемъ мы Бога. „Никто не приходитъ къ Отцу какъ только черезъ Меня". Вы находите страннымъ и противорѣчивымъ то, что истинный виновникъ и субъектъ всякаго бытія не можетъ быть подлежащимъ нашихъ религіозныхъ сужденій. Мнѣ-же, наоборотъ, кажется, что если въ обратномъ изображеніи нашего сознанія Богъ постигается только какъ объектъ, какъ сынъ человѣческій, какъ „рождаемое святое", то въ едино-реальномъ, хотя скрытомъ отъ насъ, непосредственномъ бытіи Богъ есть субъектъ, отецъ и творецъ. Мнѣ даже кажется, что самая непостижимость Отца становится понятной, если вспомнимъ, что и въ субъективномъ исканіи Богъ открывается намъ, какъ Единство. „Я и Отецъ мой одно", т. е. Единое. Очевидно, что Единое неповторяемо — не можетъ быть объективно доказано или демонстрировано.

— Если не ошибаюсь, прервалъ меня Владиміръ Ивановичъ, все время слушавшій неподвижно, съ полузакрытыми глазами,—если не ошибаюсь, вы самую невозможность доказать бытіе Божіе хотите превратить въ такое доказательство.

— Пожалуй, что и такъ, отвѣтилъ я. Можно было-бы эту мысль обратить въ афоризмъ и сказать: credo quia indemonstrabile. Вѣрю, въ томъ смыслѣ, когда я понимаю это слово, т. е. я увѣренъ въ единствѣ божіемъ, потому что оно не доказуемо въ опытѣ, не повторяемо, не объективно, слѣдовательно едино.

Но для истины такіе афоризмы скорѣе вредны, чѣмъ полезны и всегда ведутъ къ недоразумѣніямъ. Между тѣмъ мысль, высказанная въ этомъ афоризмѣ, настолько важна, что я, рискуя показаться вамъ надоѣдливымъ или однообразнымъ, все-таки еще разъ прошу васъ сосредоточить на ней все свое вниманіе. Мы стоимъ подлѣ великой бреши, которую новое критическое мышленіе пробило въ религіозномъ познаніи прошлыхъ вѣковъ. Эту брешь нужно задѣлать или навсегда покинуть разрушенную твердыню.

До сихъ поръ основнымъ положеніемъ богопознанія считалось сужденіе: Богъ существуетъ. Это положеніе истинно лишь настолько, насколько оно скрываетъ въ себѣ подразумѣваемую субъективную мысль: въ моей душѣ существуетъ исканіе Бога. Но само по себѣ, въ своей объективной формѣ, имѣя подлежащимъ Бога, оно неопредѣленно и безцѣльно. Говоря: Богъ существуетъ, вы не приближаете Бога къ моей душѣ, не показываете, что я знаю о Богѣ и какъ я пріобрѣлъ это знаніе, не выясняете, какимъ образомъ мой условный духъ рождаетъ изъ себя идею о безусловномъ, а берете великій вселенскій иксъ закутаннымъ и темнымъ, какимъ онъ былъ до вашего сужденія и примѣняете къ нему одну изъ категорій,— категорію бытія, которую вы узнали въ мірѣ явленій. Въ вашемъ сужденіи нѣтъ лжи, но оно неопредѣленно. Съ равнымъ правомъ вы могли-бы примѣнить къ великому иксу другую категорію, хотя-бы небытія.

Между тѣмъ съ грустью слѣдуетъ сознаться, что до сихъ поръ все участіе разума въ богопознаніи выразилось въ отыскиваніи доказательствъ въ пользу неопредѣленнаго положенія: Богъ существуетъ. Изслѣдовалась истина, но ложнымъ методомъ, и въ результатѣ получалось заблужденіе, которое нетрудно было раскрыть критической философіи. Въ чистомъ видѣ это формальное заблужденіе можно прослѣдить въ разсужденіяхъ св. Ансельма, который почти 900 лѣтъ тому назадъ пытался построить религію на знаніи и не побоялся озаглавить свое сочиненіе fides quaerens intellectum—вѣра, ищущая разума. Онъ и основалъ онтологическое доказательство бытія божія, на которое опирались всѣ философы, отъ Декарта до Лейбница и подъ которое такъ разрушительно подкопался Кантъ.

Доказательство это состояло изъ двухъ частей. Въ первой утверждалась субъективная истина, что душѣ врождена или что въ душѣ возникаетъ идея о совершенномъ абсолютномъ существѣ. Затѣмъ ставился вопросъ: это совершенное существо существуетъ-ли только въ разумѣ—in intellectu или также въ реальности—in re? Св. Ансельмъ и вмѣстѣ съ нимъ всѣ догматики-философы утверждали, что Богъ существуетъ in re, и свой отвѣтъ подкрѣпляли логическими доводами: если-бы совершенное существо не существовало въ реальности, оно не было-бы совершеннымъ. Критики-же на это возражали, что реальное бытіе нельзя доказывать никакими логическими посылками. Можно привести всѣ доводы въ пользу того, что посреди океана долженъ существовать островъ и все-таки не быть увѣреннымъ въ его реальномъ существованіи,—такъ уже возражалъ св. Ансельму его современникъ, монахъ Гонилонъ, въ книгѣ, написанной въ защиту безумца, отвергающаго бытіе Божіе (liber pro insipiente) — и это возраженіе было впослѣдствіи съ такою силой развито и углублено Кантомъ.

Таковъ этотъ вѣковой споръ разума

о Богѣ, кончившійся побѣдой критицизма. Но теперь, желая перерѣшить его, мы видимъ, что обѣ стороны были неправы, ибо вторая часть онтологическаго доказательства, та, противъ которой единственно направлены были стрѣлы критики, должна быть вся откинута, а первая дополнена, и въ такомъ видѣ антилогическое разсужденіе теряетъ характеръ спорнаго доказательства и становится психологическимъ свидѣтельствомъ, такимъ-же первоисточникомъ знанія, какъ свидѣтельство внѣшнихъ чувствъ. Если-бы св. Ансельма спросили, признаетъ-ли онъ Бога одареннаго тѣмъ-же пространственнымъ, формальнымъ бытіемъ, какимъ одарены камень, дерево и звѣрь, онъ, конечно, отвѣтилъ-бы отрицательно, сказавъ, что и бытіе Бога такъ-же совершенно, абсолютно, какъ и личность Бога. А между тѣмъ, доказывая, что Богъ существуетъ не только интеллектуально, но и реально, онъ, какъ видно изъ самого слова „реально“, противорѣчитъ себѣ и приписываетъ Богу бытіе предметное и ограниченное. Заблужденіе это чисто формальное, объясняемое ошибочностью догматическаго метода. Св. Ансельмъ и слѣдовавшіе за нимъ философы упустили изъ виду, что разуму врождено понятіе не только объ абсолютномъ существѣ, но также объ абсолютномъ бытіи, по отношенію къ которому намъ ничего не остается доказывать, а слѣдуетъ лишь раскрыть, что мы знаемъ о немъ, и какъ это знаніе въ насъ возникаетъ. Вопросъ, существуетъ-ли абсолютное бытіе только интеллектуально, или также реально, являлся-бы вопросомъ праздным и безсодержательнымъ, ибо въ реальномъ мірѣ никакихъ слѣдовъ абсолютнаго бытія мы не находимъ, и кромѣ того, что узнаемъ о немъ во внутреннемъ откровеніи разума, въ логосѣ, уже изъ міра явленій узнать не можемъ. Идя обратнымъ путемъ, отъ души къ Богу, рождая въ своей душѣ Бога-Сына, который поэтому есть вмѣстѣ съ тѣмъ и сынъ человѣческій, мы завершаемъ весь кругъ доступнаго намъ богопознанія. Этотъ путь теперь почти очищенъ отъ возраженій, и намъ остается пройти его. Говорю: почти, потому что еще остались возраженія противъ первой части онтологическаго сужденія, возраженія противъ самого факта возникновенія въ душѣ идеи объ абсолютномъ существѣ и абсолютномъ бытіи.

Возражателей много и кто изъ насъ въ свое время не принадлежалъ къ ихъ числу? Одни отрицаютъ возможность какого-бы то ни было богопознанія на томъ основаніи, что человѣческое мышленіе, какъ конечное, не можетъ обнять безконечное божество, которымъ само объемлемо. Другіе утверждаютъ, что если божество какъ нибудь открывается намъ, то лишь какъ непознаваемое, какъ граница мышленія, какъ нѣчто такое, о чемъ не надо размышлять. Третьи, смѣшивая религію съ исторіей религіи, объясняютъ богосознаніе, какъ историческое заблужденіе, какъ пережитокъ первобытныхъ предразсудковъ, въ родѣ поклоненія душамъ умершихъ предковъ: съ равнымъ правомъ они могли-бы отвергать химію, какъ пережитокъ алхиміи. Четвертые объясняютъ богопознаніе, какъ заблужденіе логическое, какъ стремленіе разума замыкать безконечные ряды явленій. Но всѣ эти возраженія слабыя и шаткія, и, справившись съ дѣйствительно сильнымъ врагомъ, мы этими противниками можемъ пренебречь. Критицизмъ обвинялъ насъ въ идеологіи, въ смѣшеніи логически необходимаго съ реально существующимъ, и съ этимъ обвиненіемъ необходимо было бороться. Теперь-же

мы помѣнялись ролями. Позитивисты, отрицая возможность богопознанія, сами прикованы къ пустой идеологіи, осуждены на апріорныя разсужденія о томъ, что вообще возможно или невозможно, между тѣмъ какъ мы создаемъ знаніе и собираемъ факты внутренняго опыта.

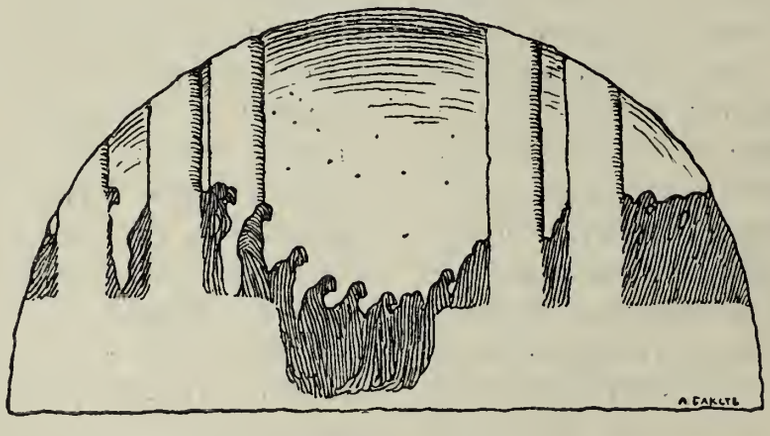
— Меня удивляетъ, сказалъ послѣ раздумья Владиміръ Ивановичъ, что столько великихъ и благородныхъ умовъ воюетъ противъ Бога. Они ведутъ эту войну съ такимъ одушевленіемъ, какъ будто въ пораженіи Бога видятъ побѣду человѣческаго духа. А между тѣмъ Богъ и человѣческій духъ одно и то-же.

— Признаться, сказалъ я въ отвѣтъ, и я не постигаю озлобленія, съ которымъ позитивисты вырываютъ изъ жизни самый прекрасный и благоуханный цвѣтокъ, — цвѣтокъ святости, а еще болѣе удивляетъ меня то, что это опустошеніе жизни мотивируется любовью къ человѣку. Можетъ быть, тутъ дѣйствуютъ причины внѣшнія, политическія, сословныя, но возможно также, что виною этой борьбы невѣрные методы, употреблявшіеся въ богопознаніи. Возможно, что озлобленіе позитивистовъ направлено не противъ идеи о Богѣ, но противъ предметнаго, хотя и незримаго идола, котораго наивная вѣра надѣляла реальнымъ бытіемъ. Если такъ, признаемъ за ними побѣду и предоставимъ имъ, какъ военный трофей, осколки разбитаго ими идола, а сами удалимся въ храмъ живого Бога, т. е. въ храмъ человѣческаго духа, куда, можетъ быть, и они послѣдуютъ за нами. Вѣдь въ противномъ случаѣ прошлось-бы признать все ученіе позитивистовъ недоразумѣніемъ или безуміемъ. Они проповѣдуютъ всеобщую любовь и братство между людьми, отрицая Бога-Отца.

Братья — безъ Отца! Развѣ это не безуміе?

На этихъ словахъ мы кончили бесѣду.

Н. Минскій.



ЗОЛА И РИМЪ.

Какъ не хочется вѣрить до сихъ поръ, что Зола умеръ! Есть писатели, которые нужны и дороги не тѣмъ, что они что-то пишутъ, а тѣмъ, что они *суть*, здравствуютъ, стоятъ на стражѣ какой-то полосы исторіи или можетъ только загиба, складочки ея... Погодинъ у насъ—какая крупная фигура, до чего сросся онъ съ своею эпохой, съ той складочкой исторіи, которая его сотворила и которую самъ онъ до нѣкоторой степени сдѣлалъ,—а что осталось отъ Погодина, какъ историка, профессора, публициста? Донъ-Кихота я сейчасъ читаю, и его буду читать вѣчно, но наши добрые старые славянофилы—что осталось отъ нихъ? „Переоцѣнка всѣхъ понятій, перестановка всего добраго и злого“—вотъ то единственное, что можно сейчасъ начертать у входа въ знаменитую собачью площадку старушки-Москвы, но самая-то „площадка“ есть огромный фактъ въ исторіи нашего умственнаго развитія и, какъ фактъ, какъ элементъ „постоянной статистики“, она и сейчасъ еще, думается, страшно много вѣситъ, хотя мы, можетъ быть, и не замѣчаемъ этого...

Таково приблизительно, какъ мнѣ кажется, и значеніе Зола. Не то важно, что онъ собирался что-то написать, важно то, что онъ *былъ*. Въ этомъ фактѣ была какая-то успокоительность. Зола пишетъ—значитъ, все остается по старому. Зола собирается издать новый романъ—значитъ, та складочка исторіи, которая его породила, а частью и сама порождена имъ, не расправляется, ни чему не угрожаетъ...

Что могъ еще сказать Зола? Онъ, кажется, все сказалъ. Трудъ. Нужно трудиться, нужно копить деньгу. Это разумно, справедливо, ибо содѣйствуетъ извѣстной правомѣрности соціальныхъ отношеній. Бунтуютъ санкюлоты. Дайте анархисту самую маленькую ренту — онъ обязательно выпишетъ себѣ „Гражданинъ“. При рентѣ, можно уже позволить себѣ роскошь плодовитости. Вотъ, значитъ, второй устой — семья. Далѣе—наука. Она знаетъ истину, или по крайней мѣрѣ постепенно приближается къ этому знанію. Наука освободитъ человѣчество отъ гнета заблужденій, отъ суевѣрныхъ ужасовъ Лурда... Вотъ идеалъ. Вотъ складочка исторіи, въ которой этотъ идеалъ завелся и вдругъ... Голова идеала на полу, ноги

его глупо запутались въ пуховикахъ буржуазной постели... Зола умеръ!

О! Ужасъ этой трагедіи не въ смерти, а въ ея страшномъ позорѣ, въ этой пропіи судьбы, въ этой злой насмѣшкѣ надъ идеаломъ! Что значатъ трудъ, рента, наука передъ глупой неисправностью камина, который не въ пору зачадилъ? Суета суетъ и томленіе духа!

Зола умеръ. Съ нимъ умеръ идеалъ буржуазнаго вседовольства. Стала фактомъ вчерашняго дня нерасправленность столь знакомой намъ складочки исторіи...

И стало какъ будто тревожнѣе. Вчерашнее прошло. Что-же впереди? Неужели и вправду—новый путь какой-то?..

* * *

Собираясь въ Италію, я перечиталъ „Римъ“ Зола.

Это удивительная вещь. Невозможно себѣ представить что-нибудь столь гимназически-неумѣлое, столь бездарно-исписавшееся, какъ самый романъ, но впечатлѣнія *туриста*, вкрапленныя Зола между строкъ романа—положительно геніальны.

Что въ особенности почувствовалъ Зола? *Смертное* въ „вѣчномъ городѣ“, тотъ „ущербъ, изнеможенье“, которые разлиты въ воздухѣ сѣдого Рима, постепенное угасаніе Италіи, вымираніе латинской расы, можетъ быть — собственную свою недалекую смерть...

Это — положительно художественно и, что, пожалуй, цѣннѣе, это дѣйствительно такъ: нельзя, мнѣ кажется, не почувствовать, живя въ Римѣ, этой „смерти“, даже если увѣренъ въ душѣ, что „вѣчный городъ“ и вправду будетъ вѣчно жить..

„Развѣ Римъ не пораженъ уже параличемъ? Не очевидно-ли, что и его часъ пришелъ исчезнуть въ уничтоженьи, которое оставляютъ за собою вымирающіе народы? Греція, Аѳины и Спарта заснули подъ сѣнію славныхъ историческихъ воспоминаній и въ наши дни уже ничего не значатъ. Вся южная оконечность Аппенинскаго полуострова охвачена прогрессирующимъ параличемъ. Неаполь умеръ. Теперь очередь за Римомъ... Еще немного и отъ него останется пустое мѣсто, обезображенное развалинами... Такъ было съ Ниневіей, Вавилономъ, съ Ѳивами, Мемфисомъ... Но... Какой крикъ изъ подъ надвигающагося мрака надъ головою вымирающихъ народовъ латинской расы! Послѣ того, какъ оцѣпенѣніе, которое охватываетъ дряхлѣющій міръ, коснется Рима, Ломбардіи, послѣ того, какъ Генуя, Туринъ, Миланъ заснутъ точно такъ-же, какъ сейчасъ спитъ Венеція—настанетъ очередь Франціи?! Уничтоженіе перекинется черезъ Альпы, Марсель будетъ засыпанъ песками, какъ Тиръ и Сидонъ, Ліонъ погрузится въ предсмертную дремоту и, наконецъ, Парижъ“...

Даже Парижъ! Какой это ужасъ для француза! Какая это была пытка для Зола написать эти слова, подойти къ темѣ?.. Но Зола былъ *смѣлъ*. Это, думается, благороднѣйшая черта его характера. Онъ былъ смѣлъ въ своемъ „натурализмѣ“, смѣлъ въ своей безпощадной критикѣ, въ своихъ литературныхъ „ненавистяхъ“, смѣлъ въ защитѣ Дрейфуса...

Но вернемся къ Риму, къ Италіи. Неужели, въ самомъ дѣлѣ, она умерла уже, умираетъ? Но кто-же тогда будетъ *лѣть* человѣчеству? Въ моемъ представленіи *выше* этого, выше поэзіи звуковъ, Италія ничего не дала міру, да и не нужно отъ нея ничего лучше, выше. Пусть исчезнетъ даже память о Рафаэлѣ—останется Рембрандтъ. Пусть никогда не было Данта—Шекспиръ, ко-

нечно, стоитъ Данта. Пусть сравняется съ землей Ватиканъ—живая сущность западнаго христіанства не загорится-ли съ удвоеннымъ блескомъ въ протестантизмѣ? Каждому художнику, поэту, мыслителю Италіи можно противопоставить равносильнаго среди другихъ народовъ. Но въ искусствѣ *лѣть*, но въ несравненной поэзіи звуковъ она—*единственная* и, вѣроятно, неповторяемая, по крайней мѣрѣ доселѣ никѣмъ не превзойденная...

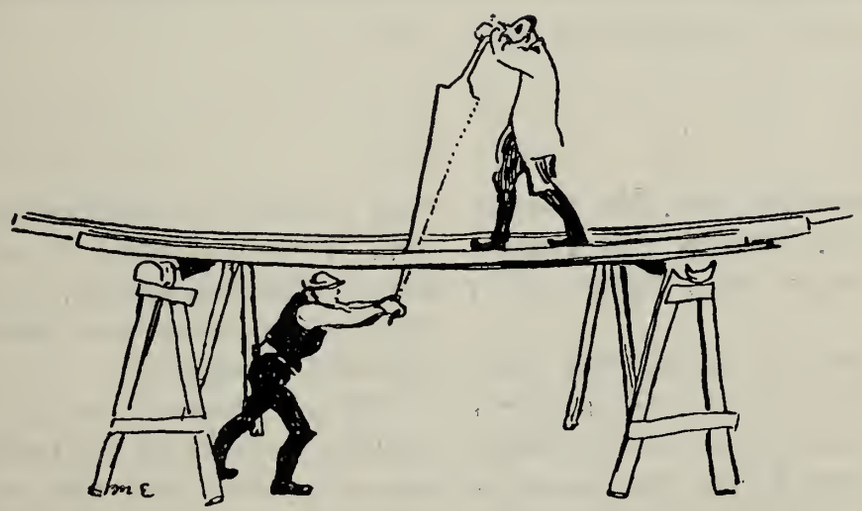
Смерть Италіи явилась-бы уничтоженіемъ нѣкотораго *абсолюта* въ человѣчествѣ. Съ послѣднимъ звукомъ итальянскаго bel canto въ душѣ человѣческой оборвалась-бы какая-то струна или по крайней мѣрѣ сдѣлалась ненужной, такъ какъ дотронуться до нея можетъ всякій, въ лучшемъ случаѣ всякій можетъ надѣяться подойти къ ней, какъ ученикъ, какъ подражатель, но никогда—какъ мастеръ, какъ геній...

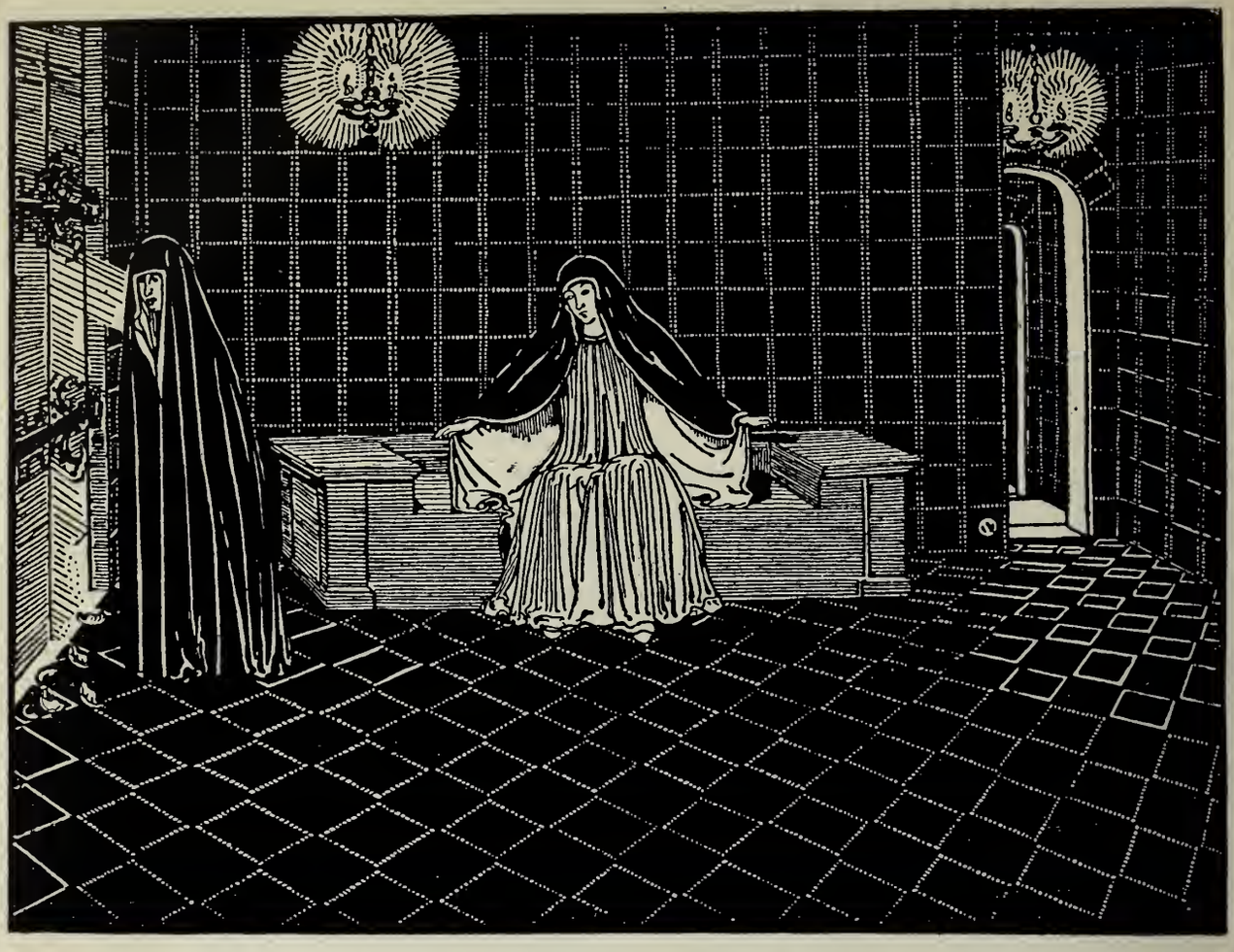
Такъ мнѣ кажется. Такъ я чувствую.

И вотъ почему, не безъ тревоги, не безъ тоски вспоминались мнѣ слова Зола, когда я стоялъ на берегу Тибра:

Ахъ, этотъ желтый Тибръ, эта застывшая рѣка! Она умерла точно такъ-же, какъ умерли эти дивныя развалины, чей прахъ она утомилась омывать въ теченіе столькихъ вѣковъ. И какое вѣяніе отъ этой исторіи, вѣка которой по очереди заглядывались въ волны Тибра! Какіе подвиги, какіе люди! И вотъ эта рѣка, какъ-бы вобрала въ себя ихъ утомленіе, ихъ пресыщеніе жизнью, и засыпаетъ она среди мертвыхъ береговъ, безмолвная, пустынная, съ однимъ желаніемъ—не быть!

Рцы.





К. Дудлэ (Ch. Doudelet). Иллюстрація къ пьесамъ Мэтерлинка.

ПѢВИЦА [1]).

Мы окружены тайнами. Мы живемъ среди пропастей. Вѣтеръ рветъ наши одежды. Небо надъ нами. Тишина насъ окружаетъ.

Мы срываемся съ кручъ. Мы падаемъ въ бездны. Мы не знаемъ этихъ безднъ, ни кручъ. Мы не хотимъ *знать*. Сладко намъ думать, что мы движемся въ плоскости: кругомъ—гладко, ясно, плоско... Путь освѣщенъ... Путь освѣщенъ—нога не споткнется.

Но вѣтеръ ростетъ...

Вѣтеръ мчится куда-то, свистя въ уши о современномъ, колыша туманами... Туманная пелена разорвалась—мчатся туманные клоки у нашихъ ногъ... Вездѣ обнаруживаются зіяющіе мракомъ пролеты, отверстія.

Обнаруживается плоскость—это туманный покровъ, и мы пробираемся по узкому гребню горъ, окруженные междузвѣзднымъ ужасомъ тишины и отсутствія... Снова просыпается душа отъ долгаго, долгаго сна... Шепчетъ: „Гдѣ эти сны—сны жизни?“...

Все это уже не разъ бывало. Приходило. Улетало. И вотъ опять *наступило. Наша глубина возвратилась къ намъ...*

[1]) Послѣ концертовъ Олениной-д'Альгеймъ въ Москвѣ.

Наша современность—особенная: мы вспомнили о тайнахъ, искони насъ обуявшихъ. Искони тѣхъ-же. Начались невидимыя обнаруженія: врываются въ нашу жизнь, ломая перегородки. Въ извѣстномъ ростутъ неизвѣстности.

Въ наукѣ открываются области, которыя больше науки, въ искусствѣ чары, неизвѣстныя намъ. Стоимъ пораженные, задумчиво глядимъ въ глубину, *туда*...

Слушаемъ вѣтреные полеты, извѣщающіе о глубокомъ.

Когда передъ нами она—эта худая, высокая женщина въ голубомъ, съ опьяненными глазами—мы знаемъ, что насъ *извѣщаютъ*. Съ трепетомъ принимаемъ сигналы „*оттуда*“. Это трубитъ Вѣчность:„ *Проснитесь, проснитесь: міръ созрѣлъ, міръ лучистъ и воздушно-свѣтозаренъ... О, проснитесь и успокойтесь въ этихъ міросвѣтныхъ объятіяхъ*“... „*Проснитесь*“...

Кто это? Что это? Гдѣ мы?... Только вотъ стоитъ и поетъ она—въ блѣдноголубомъ—блѣдноголубая птица Вѣчности.

И вотъ въ пѣсняхъ ея—то меланхолія тумановъ, окутавшихъ города, пронизанная зловѣщековарными огонечками, то мягкая дѣтская игривость, дѣтскій смѣхъ; то щемящая жалоба Маргариты, повитая временными кругами, кругами веретена — оборотами; то возвратная встрѣча съ самимъ собою на покинутомъ оборотѣ времени; то, наконецъ, заря, осыпанная брилліантовыми искрами—звѣзднозаревое забытье, опушенное снѣговымъ туманомъ...

Гдѣ мы?.. Откуда мы смотримъ и видимъ другъ друга?.. Только вотъ стоитъ и поетъ она въ блѣдноголубомъ—блѣдноголубая птица Вѣчности...

Давно мы не удивлялись и не радовались. Теперь мы восхищались. Она загипнотизировала насъ. Она *преступила* границы пѣнія и стала больше чѣмъ пѣвицей: она особаго рода *духовная руководительница*. Она пѣла такія пѣсни, какія никто не поетъ. Она пѣла такъ, чтобы мы постоянно были лицомъ къ лицу съ нашей глубиной. Она пѣла лучшія пѣсни—*лѣсни оттуда*.

Не спроста она появилась среди насъ.

Старыя пѣсни возвращались къ намъ—отголоски забытаго, но важнаго для насъ („Echos du temps passé“). Мы отдыхали, вспоминая юность, вдыхая свѣжій „*ароматъ* граціозныхъ розъ“, вспыхнувшихъ въ бѣлоснѣжномъ туманѣ. О, какъ мы поняли свѣтозарный бархатъ этихъ словъ:

„Нежданною, чудной звѣздою
„Явилася ты предо мною
„И жизнь освѣтила мою...
„Сіяй-же, указывай путь,
„Веди къ недоступному счастью“...

Только теперь, послѣ захватывающей интимности лермонтовскихъ словъ: „Нѣтъ, не тебя такъ пылко я люблю“... „Въ твоихъ чертахъ ищу черты другія“... Послѣ взыванія Соловьева: „Нѣтъ вопросовъ давно и не нужно рѣчей, я стремлюся къ тебѣ, словно къ морю ручей“... „Въ аломъ блескѣ зари я тебя узнаю“... Послѣ призываній молодого поэта А. Блока „Предчувствую тебя... Года проходятъ мимо“... „Весь горизонтъ въ огнѣ и близко появленье“ — только послѣ длиннаго ряда годовъ значеніе романса Глинки выростаетъ передъ нашимъ духовнымъ взоромъ.

А эти дни „*безъ солнца*“, съ тусклой скукой равнинной безпредметности, переходящіе въ„*лѣсни и пляски смерти*“,— не запросилось-ли все это въ наше сердце, чтобы мы окончательно проснулись къ сдержанному ужасу Шумановскихъ и Шубертовскихъ меланхолій и отъ ужаса воззвали къ Богу?...

Мы теперь знаемъ, *о чемъ* она пѣла, *для чего* она появилась... Настаютъ великія времена... Великое рвется изъ груди людей. Люди становятся символами—углубляются. Мы слушали *углубленное лѣніе—зовъ оттуда*... Мы услышали поступь глубины, тяжелую, вкрадчивую... Глубина еще притаилась въ нашихъ сердцахъ... Но глубина воззоветъ звѣздномировымъ.

А она пѣла: „*Къ вамъ я взываю, тайны познавшіе*“... (Хованщина).

Это глубина говорила съ глубиной. Это развѣялись туманныя плоскости. Она была передъ нами, и чрезъ нее говорила Вѣчность: „О, проснитесь... Звѣздные міры такъ безшумно приблизились къ намъ; они вращаются вокругъ насъ въ сладкой музыкѣ“...

Стоимъ, пораженные. Слушаемъ.

Андрей Бѣлый.

О. Берделей (*A. Beardsley*).

·Хроника·

ПО ПОВОДУ КНИГИ БЕНУА „ИСТОРІЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX ВѢКѢ“, ЧАСТЬ II.

Я не собираюсь писать обстоятельной критической статьи объ этой замѣчательной книгѣ, почему и озаглавилъ мою рецензію лишь „по поводу книги Бенуа“.

Долженъ при этомъ оговориться, что, чувствуя самую настойчивую потребность высказаться о трудѣ Бенуа, вмѣстѣ съ тѣмъ чрезвычайно затрудненъ въ моемъ намѣреніи, ибо мысли Бенуа слишкомъ мнѣ близки и даже въ ошибкахъ его я часто вижу свои собственныя. Происходитъ это по той причинѣ, что вліяніе Бенуа на жизнь современнаго русскаго искусства несравненно больше, чѣмъ кажется на первый взглядъ. И если, оставивъ въ сторонѣ предубѣжденія, повѣрить въ то, что дѣйствительно будущее русскаго искусства группируется на выставкахъ, такъ называемыхъ „Міра Искусства“, и тѣмъ составляетъ нѣчто сплоченное и значительное, то въ этой сплоченности и убѣжденной стойкости названной группы художниковъ Бенуа игралъ первенствующую роль.

Если фактически мнѣ и пришлось быть организаторомъ этихъ выставокъ, то я долженъ совершенно откровенно сознаться, что не будь вліянія Бенуа на всю ту среду, изъ которой появились Сомовъ, Лансере, Бакстъ, Бразъ, Малявинъ и даже Сѣровъ,—не будь, повторяю я, этого вліянія, всѣ эти художники никогда не сплотились бы и брели-бы каждый своею дорогой.

Этотъ образованный и чуткій человѣкъ всегда обладалъ, кромѣ того, однимъ драгоцѣннымъ качествомъ—страстью къ „педагогической“ дѣятельности. Онъ, будучи еще совсѣмъ молодымъ человѣкомъ, невольно и безпрерывно „воспитывалъ“ въ своихъ вѣрныхъ собесѣдникахъ ту настоящую любовь къ искусству, которою онъ непрестанно живетъ и до сихъ поръ. Мы всѣ безконечно обязаны ему нашими, хотя быть можетъ и относительными, знаніями и нашей уже абсолютною вѣрой въ дѣло.

Вотъ почему, читая увлекательную, какъ повѣсть, книгу Бенуа съ его неумолимой оцѣнкой и разстановкою по своимъ угламъ нашихъ старыхъ и молодыхъ знакомыхъ, я съ особенной осторожностью отношусь къ тѣмъ мыслямъ и положеніямъ, которыя мнѣ кажутся въ книгѣ или недостаточно обоснованными, или прямо невѣрными.

Я не буду ставить Бенуа въ вину того, что онъ, субъективистъ par excellence, пишущій свою исторію, какъ рядъ талантливыхъ impromptus,—не всегда строго выдерживаетъ свою отправную точку зрѣнія и отъ чисто субъективныхъ восторговъ передъ Венеціановымъ или Сомовымъ, неожиданно переходитъ къ исторической оцѣнкѣ славянофильства, движенія шестидесятыхъ годовъ, или разсуждаетъ о „миссіи русскаго народа“ и пр. Такой невыдержанностью онъ вредитъ лишь самому себѣ, ибо наравнѣ съ прелестными, убѣдительными страницами о достоинствахъ Левицкаго, или вздутой славѣ Брюлова, полныхъ самыхъ тонкихъ сравненій и цѣлаго ряда глубокихъ наблюденій, авторъ даетъ болѣе сухія, недостаточно разработанныя и видимо его самого менѣе интересующія главы о русскомъ народничествѣ, о возникновеніи передвижныхъ выставокъ и о многомъ другомъ, что требуетъ болѣе положительныхъ обоснованій и цѣлаго ряда изслѣдованій, подтверждающихъ то или иное положеніе.

Но меня не это смущаетъ въ книгѣ Бенуа. Главное, что представляется мнѣ загадочнымъ, это—невыдержанность масштаба во всемъ этомъ интересномъ трудѣ, удивительная непропорціональность архитектурныхъ частей. Въ этой постройкѣ на каждомъ шагу встрѣчаются очаровательные детали, тонкіе барельефы, красивые орнаменты, но главныя архитектурныя линіи страдаютъ непонятной неправильностью отношеній. И это искаженіе исторической перспективы, удивляющее особенно во второй части труда, не можетъ быть объяснено исходною точкой зрѣнія автора, ибо Исторію свою Бенуа писалъ отнюдь не какъ пріятное passe-temps для собственнаго удовольствія или для забавы трехъ-четырехъ пріятелей. Работа эта стоила Бенуа большихъ трудовъ, подчасъ далеко не интересныхъ и хотя онъ и считалъ, что писать Исторію можно лишь съ субъективной точки зрѣнія, все-же онъ отлично сознавалъ, что пишетъ не рядъ „скурильныхъ“ этюдовъ для единомышленниковъ, но Исторію русской живописи для многотысячныхъ читателей.

Раньше я уже упомянулъ, что Бенуа—врожденный педагогъ. Этимъ свойствомъ его натуры объясняется, какъ мнѣ кажется, вторая странность, проявившаяся въ его трудѣ и удивившая меня еще болѣе чѣмъ первая. Я всегда зналъ въ Бенуа тонкаго эстета, часто мѣняющаго взгляды критика, коллекціонера художественныхъ курьезовъ, широкаго эклектика, все допускающаго и во всемъ сомнѣвающагося, вѣчнаго искателя. Если-бы меня спросили, что̀ будетъ писать Бенуа о русской живописи прошедшаго столѣтія, я отвѣтилъ-бы, что онъ все старательно пересмотритъ, подмѣтитъ со свойственнымъ ему талантомъ характерныя особенности даже мельчайшихъ художественныхъ явленій, все разгруппируетъ и все оцѣнитъ такъ, какъ опытный и увлекающійся библіофилъ, забравшійся въ хорошую антикварную лавку. Я видѣлъ Бенуа именно за такой работой, когда онъ, чуть-чуть запылившись отъ груды разбросанныхъ вокругъ него художественныхъ предметовъ, раскладываетъ ихъ, перекладываетъ, роется, выбрасываетъ, оцѣниваетъ и вновь переоцѣниваетъ, словомъ, даетъ быть можетъ и крайне субъективныя, но чрезвычайно интересныя, мѣткія и цѣнныя показанія.

Каково-же было мое удивленіе, когда я увидѣлъ Бенуа выступившимъ въ своей книгѣ съ опредѣленной программой, знающимъ, въ чемъ заключается „миссія русскаго народа“ и „что требуется для свободнаго и непринужденнаго творчества“. Я не могу разгадать такой диковинной тайны, не могу понять, откуда взялась эта неожиданная ясность, этотъ пафосъ убѣжденнаго проповѣдника, и единственное объясненіе всей этой фатальной ошибки, мнѣ кажется, кроется въ въ томъ, что Бенуа-педагогъ побѣдилъ здѣсь Бенуа-художника. Ему недостаточно было констатировать явленія, но захотѣлось облечься въ нарядъ убѣжденнаго и жизнерадостнаго учителя. Тутъ-то и потерялось равновѣсіе, спутались масштабы и явилась мало убѣдительная „теорія“, о которой самъ онъ съ такой боязнью говоритъ на послѣдней страницѣ своей книги.

Покуда Бенуа жадно ищетъ красоту и въ

готическомъ соборѣ и въ табакеркѣ Петровскаго времени и въ египетской вазѣ—я ему вѣрю, но когда онъ говоритъ: „въ серединѣ 80-хъ годовъ почва для *разцвѣта драгоцѣннаго, свободнаго* искусства была расчищена и приготовлена“ и „объ этомъ свободномъ „художествѣ“ было принято говорить еще во время Екатерины, но мѣста ему почти не было... *Лишь въ наше время*, наконецъ, появилась въ Россіи настоящая, независящая отъ литературы и школьной указки живопись...“—когда онъ высказываетъ подобныя положенія, я очень смущенъ и не могу понять, откуда у Бенуа взялась эта прямолинейная вѣра въ то, что „мы—избранники“ и что лишь съ нашего времени пошло и „стало быть“ русское искусство. Если изложить популярнымъ языкомъ обыкновеннаго читателя Исторію Бенуа, то выйдетъ, что за все разбираемое имъ столѣтіе, внѣ „царившаго академизма“ и „антихудожественныхъ соціальныхъ тенденцій“, было только три настоящихъ художника—Венеціановъ, Ивановъ и Ѳедотовъ, причемъ отъ двухъ послѣднихъ не осталось въ сущности ничего цѣльнаго, договореннаго и все творчество ихъ было лишь „намеками“, „пробами пера“, которыми „мы дорожимъ наравнѣ съ самыми яркими и совершенными произведеніями“. Кромѣ этихъ трехъ „случайныхъ“ явленій въ русской живописи, все остальное—было лишь процессомъ подготовленія къ „свободному“, „истинному“ художеству нашего золотого времени. Всѣ старые художники, какъ Крамской, Рѣпинъ, Васильевъ, Куинджи и др.—всѣ они служили одному дѣлу—возможности появленія на свѣтъ „истинныхъ, свободныхъ“ художниковъ современности—Сѣрова, Левитана и Коровина; съ этихъ трехъ лицъ началось „свободное“ русское искусство, они первые познали „ту тайну, которую называютъ „*прекраснымъ*“.

Извѣстно всѣмъ, кто когда-либо перелистнулъ хоть одинъ нумеръ „Міра искусства“, насколько я люблю и съ какимъ уваженіемъ отношусь и къ Сѣрову, и къ Коровину, и къ Левитану, но для того, чтобы утверждать, что въ концѣ 80-хъ годовъ „*вся дорога* въ техническомъ отношеніи,—и въ смыслѣ *красокъ*, и въ смыслѣ *живописи* и *свѣта, — была пройдена*“ и „*все, что требовалось для свободнаго и непринужденнаго творчества, было найдено*“—для того, чтобы заявить это—надо превратиться въ новаго Стасова съ его прямолинейной самоувѣренностью. У Стасова русская живопись началась съ Верещагина, Крамского и Шишкина и вообще съ исторіи „передвижниковъ“, у Бенуа—она начинается съ Сѣрова, Коровина и Левитана, или съ возникновенія „Міра Искусства“. Какое невѣроятное, необъяснимое и неожиданное совпаденіе!

Клодтъ, Куинджи и Шишкинъ были „предвѣстниками Левитана и Сѣрова“; даже „геніальный“ Суриковъ „уподобляется“ Левитану; Вл. Маковскій „пользовался техническими завоеваніями“ Сѣрова, а то, что лишь „мерещилось Куинджи, то далось Коровину“.

Я не хочу спорить съ Бенуа по существу и оставляю въ сторонѣ мое личное отношеніе къ Шишкину, Куинджи, Крамскому и пр., ибо, разбирая ихъ дѣятельность, думаю, что врядъ-ли смогъ-бы удержаться на субъективной точкѣ зрѣнія. Думаю, что спросить себя—нравится-ли мнѣ Куинджи и нравится-ли мнѣ Сомовъ?—не одно и тоже. Съ Сомовымъ меня связываетъ эпоха, въ которой я живу, моя дѣятельность, мои художественныя увлеченія и ошибки—словомъ, моя жизнь; къ Куинджи мое отношеніе—холодное, почтительное, наблюдательное. Въ интересахъ Сомова я живу,—интересы Куинджи для меня—исторія; какъ-же я могу ручаться за безпристрастность оцѣнки того и другого, если я буду одновременно задаваться вопросомъ—*нравятся-ли мнѣ* ихъ произведенія?

Въ книгѣ Бенуа особенно ясно выступаетъ условность подобныхъ оцѣнокъ. 18-ый вѣкъ авторъ Исторіи любитъ, ибо это давно прошедшее успокоившееся искусство связано съ милыми прабабушкиными альбомами и съ запахомъ старинныхъ залъ прошловѣковыхъ барскихъ помѣстій. Къ академизму онъ относится нервно, какъ къ явленію, „искажающему истинное искусство“; однако академизмъ раздражаетъ его скорѣе принципіально. Народничество начинаетъ уже его бѣсить, какъ не-

давнее и еще не совсѣмъ простывшее блюдо, отталкивающее своимъ мѣщанствомъ и своей *еще недостаточной устарѣлостью*, но что уже окончательно его выводитъ изъ себя — это вчерашняя громоносная слава Васнецова, столь близкая къ интересамъ сегодняшняго дня, а потому особенно задѣвающая автора Исторіи. Дойдя-же до современности, Бенуа вдругъ приходитъ въ самое радужное настроеніе духа, какъ будто онъ отдѣлался отъ какого-то тяжелаго сна,—и тутъ-то вся его, въ большинствѣ случаевъ *справедливая*, хотя и безпощадная, оцѣнка „людей исторіи“ начинаетъ становиться неубѣдительной и казаться пристрастной. Вообще, главное недоразумѣніе начинается съ того момента, когда онъ начинаетъ „хвалить“—въ этомъ пунктѣ авторомъ допущены уже непоправимыя на мой взглядъ ошибки.

И къ чему Бенуа писалъ о своихъ современникахъ, когда онъ самъ-же признаетъ, что лишенъ возможности „судить о нихъ правильно, вполнѣ объективно“? Къ чему онъ трогалъ подчасъ людей, сидящихъ еще на школьной скамьѣ, и разсуждалъ о нихъ въ „Исторіи Русской Живописи“? Неужели не было-бы благоразумнѣе остановиться въ Исторіи на томъ мѣстѣ, гдѣ кончается исторія и начинается современность? Неужели всѣ оцѣнки людей, ставшихъ уже достояніемъ исторіи, не были-бы убѣдительнѣе и дѣйствительнѣе, если-бы онѣ не вырисовывались на фонѣ восхваленій современности? Вотъ, гдѣ несчастіе книги.

Бенуа можетъ мнѣ на это возразить, что онъ считалъ необходимымъ выяснить и придать значеніе тѣмъ изъ своихъ современниковъ, въ которыхъ всѣ мы вѣримъ и которые были далеко не признаны въ моментъ, когда онъ приступалъ къ своему труду. Но это меня еще болѣе убѣждаетъ въ томъ, что оцѣнка современности есть дѣло полемической журнальной литературы, а не безпартійной, хотя-бы и субъективной, „Исторіи искусства“. Развѣ не слѣдовало закончить Исторію двумя послѣдними завершившимися художественными явленіями русской жизни—товариществомъ передвиженія и Кіевскимъ соборомъ, а затѣмъ лишь упомянуть о появленіи современниковъ—Сѣрова, Левитана, Малявина, Коровина, Сомова и другихъ, оцѣнка которыхъ еще впереди. Насколько были-бы въ такомъ случаѣ убѣдительнѣе суровые приговоры, произнесеные авторомъ надъ наиболѣе крупными нашими художественными авторитетами. Можно было-бы вполнѣ согласиться, что если разсматривать исторію русской живописи, какъ часть исторіи всемірнаго искусства, то произведенія Вл. Маковскаго—дѣйствительно окажутся „peinture de cabotin“, а „главной чертой картинъ Крамского“ дѣйствительно будетъ „ихъ ненужность“. Можно даже, пожалуй, было-бы *понять*, *почему* Бенуа обрушивается на Куинджи и совершенно не признаетъ Верещагина—но когда тутъ-же, рядомъ, нашъ Стасовъ новаго столѣтія чуть не десятокъ разъ повторяетъ „что *во всей исторіи русской живописи лишь* Левитанъ, Сѣровъ и Коровинъ съумѣли передать *истинную красоту* русской природы“, что въ ихъ „созданіяхъ мы видимъ *самую суть прелести*, *внутренній смыслъ* и, въ тоже время, *полностью* внѣшнюю красоту русской природы“, и что мы „познали *теперь* черезъ творчество Левитана, Сѣрова и Коровина *истинную гармонію* русской природы, *основной характеръ и поэзію ея*“—тогда перестаешь довѣрять тому, что „заслуга Верещагина передъ искусствомъ—равняется нулю“, а что церковная живопись Васнецова,—„насквозь фальшива, надута, взвинчена и поверхностна“.

Я могъ-бы понять мысль автора Исторіи, если-бы онъ одинаково безпощадно и строго отнесся какъ къ „безсердечному протоколисту“ Верещагину и распространителю „удушливой, византійской проповѣди“ Васнецову, такъ и ко всему современному искусству. Ужъ если относиться скептически, такъ до конца.

Но Бенуа, къ удивленію, поступаетъ какъ разъ обратно, и, неми лосердно бичуя прошлыя поколѣнія, своими превозношеніями современниковъ ставитъ этихъ послѣднихъ даже въ нѣсколько комичное положеніе. Въ то время какъ въ монументальной живописи Васнецова авторъ Исторіи видитъ *„ловкія „замашки“, недостойные по своей банальности и непродуманности пріемы*, а иногда и слишкомъ

уже небрежный, вялый и сбитый рисунокъ"—у Бакста, по его-же мнѣнію, оказывается „*изумительное* декоративное дарованіе", „удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузіазмъ къ искусству", а декоративныя вещи Бакста, по мнѣнію критика, „принадлежатъ *къ самому замѣчательному, тонкому и драгоцѣнному, что было создано до сихъ поръ въ этомъ родѣ*". Далѣе—въ то время какъ въ Рѣпинѣ „насъ поражаетъ что-то сырое, художественно-непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунокъ, „приблизительныя" краски, жесткая, небрежная живопись"—Лансере оказывается„ *неподражаемый* виртуозъ, и не только виртуозъ, но задушевный, тихій поэтъ". Про того-же Лансере нѣсколько далѣе Бенуа пишетъ: „Русскаго" въ немъ искать нечего. *Но это отнюдь не лишаетъ его работъ ихъ высокохудожественнаго значенія*, такъ какъ Лансере двигаютъ глубокія, сердечныя, симпатическія связи съ западомъ, а не пустое, поверхностное подражаніе", о Куинджи-же, нѣсколько страницъ раньше, мы читаемъ, что *двадцать лѣтъ тому назадъ* „лучшіе русскіе люди увѣровали, что Куинджи геній... и никому не приходило въ голову, что онъ, въ сущности, довольно слабый отголосокъ французскаго импрессіонистскаго теченія". Оставляя на отвѣтственности Бенуа увѣренія, будто-бы наравнѣ съ этимъ, напримѣръ, Коровинъ,—не есть„ отголосокъ французскаго импрессіонистскаго теченія",—я все-же не могу понять, отчего Куинджи слѣдуетъ ставить въ вину, что уже двадцать лѣтъ тому назадъ, когда вся наша передвижническая школа была заражена слащавымъ Дюссельдорфомъ, онъ одинъ увлекался столь дорогими и Бенуа французскими импрессіонистами—и въ то-же время, почему тотъ фактъ, что Лансере въ наши дни нерѣдко находится подъ вліяніемъ Дудлэ, Миннэ, Гейне и другихъ иностранцевъ—не уменьшаетъ въ его работахъ „ихъ высокохудожественнаго значенія"?

Я не могу читать въ книгѣ Бенуа, что „Верещагинъ *не былъ никогда художникомъ*", въ то время какъ А. П. Остроумова „*очень тонкій* поэтъ и *большой мастеръ*", исполнившій „*изумительные* по мастерству, по *правдивости* эффектовъ и по своему *благородному стилю* пейзажи". Я не могу понять, какъ можетъ Бенуа одновременно утверждать, что Куинджи „*постоянно* прибѣгалъ къ самому недостойному эффектничанію" и что „поэтическія темы его даже банальны и дешевы" и въ тоже время, что „скромные, но очень искренніе и милые пейзажисты..., Петровичевъ и Кузнецовъ (ученики Училища живописи, ваянія и зодчества) не только пишутъ русскую природу, русскую жизнь, но и понимаютъ ихъ, влюблены въ нихъ, всѣ тронуты ими". (Тутъ какъ разъ мѣсто, чтобы замѣтить, что руководитель этихъ самыхъ „скромныхъ, но милыхъ" пейзажистовъ—г. Пастернакъ, по забывчивости, вовсе не упомянутъ, и пропущенъ въ Исторіи Бенуа).

Все это указываетъ на рѣзкую несоразмѣрность оцѣнокъ, такъ досадно появившуюся въ Исторіи Бенуа, какъ только онъ прикоснулся къ тѣмъ людямъ, къ которымъ еще не примѣнима историческая оцѣнка. Масштабы непремѣнно должны были спутаться и авторъ, самъ того не замѣчая, сталъ принимать вершки за сажени, думая, что въ этомъ состоитъ выдержанность его субъективной точки зрѣнія. Онъ какъ-бы смотрѣлъ на всѣ явленія въ лупу, которая увеличивала предметы по мѣрѣ ихъ приближенія къ ней. И кончилось тѣмъ, что стекло стало искажать событія и лица, слишкомъ приблизившіяся къ предательскому орудію. Бенуа, впрочемъ, и самъ почувствовалъ это искаженіе, ибо на послѣднихъ страницахъ книги въ нѣсколькихъ мѣстахъ жалуется на трудность „судить правильно" о своихъ современникахъ и даже неожиданно говоритъ о „будущихъ историкахъ, которымъ, быть можетъ, покажется, что и художники нашего времени не сдержали своихъ обѣщаній" и что нашъ періодъ, пожалуй, будетъ казаться „новымъ банкротомъ русскаго искусства".

Однако, эти послѣднія страницы съ мало увлекательными мечтами о будущемъ не спасаютъ книги отъ легкой дымки самообольщеннаго нео-академизма.

Для меня все это тѣмъ досаднѣе, что указанные промахи дали оружіе въ руки мно-

гочисленнымъ врагамъ всякаго новаго и свѣжаго труда въ области художественной критики и художественнаго творчества. Они въ этой книгѣ ничего не увидали кромѣ нападокъ на Рѣпина и восхваленія „золотыхъ рукъ“ Бакста, а между тѣмъ, если присмотрѣться поближе къ тому, что сдѣлалъ Бенуа своимъ трудомъ, то приходишь къ убѣжденію, что заслуга его работы чрезвычайна. Онъ первый расчистилъ авгіевы конюшни нашей живописи и далъ руководящую нить, съ которою не рискуешь сбиться съ настоящаго пути. Пусть его оцѣнки преждевременны, пусть онъ даже подчасъ пристрастенъ и близорукъ—данная имъ группировка тѣхъ художественныхъ явленій, которыя перешли въ исторію — полна новизны и импонируетъ, какъ исходящая отъ человѣка, воистину живущаго искусствомъ. Для каждаго изъ лицъ, работавшихъ въ исторіи русскаго творчества, Бенуа нашелъ столько мѣткихъ и вѣрныхъ опредѣленій, онъ, какъ истинный художникъ, столько разъ прозрѣвалъ значеніе и заслуги великихъ и малыхъ нашихъ мастеровъ, столько разъ угадывалъ ихъ соотношенія, что, читая его книгу, съ особенной ясностью видишь нормальный ростъ и всѣ отклоненія нашего столь юнаго и столь колеблющагося искусства. Не будь ошибокъ въ книгѣ Бенуа, его Исторія превратилась-бы въ сухой учебникъ, составленный опытною рукою свѣдущаго профессора, знающаго совершенно точно „что есть истина и что есть красота“. Для Бенуа я такой точности не пожелаю—es irrt der Mensch so lang er strebt.

Сергѣй Дягилевъ.

СТАРОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

Рѣдко, что огорчало меня такъ сильно, какъ статья Философова о башнѣ св. Марка. Положительно хочется навѣки бросить писать, бороться за искусство, дѣлиться своимъ восторгомъ съ друзьями послѣ того, какъ увидишь, какая пропасть раздѣляетъ и самыхъ близкихъ людей, послѣ того, какъ убѣдишься, въ какой атмосферѣ безусловнаго равнодушія живешь и работаешь! Несмотря на всѣ воззванія Философова къ новому искусству, къ движенію впередъ, къ жизни—я усматриваю его равнодушіе къ искусству, безразличіе къ красотѣ. Философовъ вспомнилъ о гигіенѣ, объ условіяхъ новой жизни, о движеніи культуры впередъ, о цѣлесообразности, жизненности, но онъ забылъ красоту, онъ забылъ вѣчное начало въ искусствѣ, не только вѣчное въ смыслѣ дѣланія—werden, но вѣчное въ смыслѣ бытія—sein. Философовъ рвется только впередъ и не оглядывается назадъ, вѣритъ въ будущее и не вѣритъ въ прошлое, а такъ вѣрить, все равно, что не вѣрить вовсе!

Поднимать снова вопросъ о башнѣ св. Марка не стоитъ. Тѣмъ менѣе стоитъ, что на мѣстѣ этотъ вопросъ уже исчерпанъ, что ее уже строятъ. Быть можетъ и дѣйствительно ее не нужно было вовсе возстановлять. Многіе увѣряютъ, что безъ башни площадь стала красивѣе, болѣе просторной, воздушной. Не стану спорить, хотя и укажу мимоходомъ на то, что башня была не для площади, а для моря, для вида Венеціи съ Лидо, съ „подъѣзда“. Это здѣсь не существенно. Существенно то, что знаменитое произведеніе искусства разсыпалось, превратилось въ прахъ, исчезло съ лица земли, а Философовъ при этомъ не находитъ ничего лучшаго, какъ цитировать ненавистныя мнѣ слова нѣмецкаго мыслителя, такъ деспотически заполонившаго всю современную русскую мысль. Онъ приводитъ слова Нитше, что надо не поддерживать, а подталкивать то, что падаетъ. Не спорю, эти слова плѣняютъ своей дерзостью, но, право-же, они отъ дьявола, такъ какъ въ концѣ концовъ они ведутъ ко всеобщему разрушенію, ко всеобщему праху.

За послѣднее время много было говорено о святой плоти; мыслители, заблудившіеся въ дебряхъ отвлеченности, вдругъ вспомнили о конкретномъ, попробовали совсѣмъ смести его, не сдобровали и въ концѣ концовъ освятили. Слова „святая плоть“ пріобрѣли большое значеніе въ современной философіи, но только эти слова, а не самая ихъ сущность. По сущ-

ности святая плоть и до сихъ поръ чужда современной философіи, насквозь пропитанной христіанскимъ и буддійскимъ спиритуализмомъ. И Философовъ въ теоріи признаетъ, но на дѣлѣ не чувствуетъ святости плоти; онъ не потрясается ужасомъ, видя разрушеніе этой святыни, не можетъ поэтому и возгорѣть желаніемъ *воскресить*. Онъ подталкиваетъ то, что падаетъ и взываетъ творить на мѣсто стараго, упавшаго, новое, которое въ свою очередь нужно свалить въ общую мусорную яму. Да неужели-же онъ можетъ вѣрить въ такую культуру, которая есть только сегодня и завтра, а о вчера ничего не помнитъ?!

Философовъ—убѣжденный поборникъ культуры. Вся его статья пропитана глубокимъ къ ней уваженіемъ. Между тѣмъ онъ какъ будто не задавалъ себѣ вопроса, что такое—культура, какъ она получается, изъ чего она, такъ сказать, составляется. „Впередъ, впередъ безъ оглядки"—вотъ его девизъ, кстати сказать и девизъ нашихъ доморощенныхъ предвѣстниковъ нитчеанства — нигилистовъ. А что если въ этой оглядкѣ вся соль культуры, вся почва человѣчества, весь фундаментъ столь дорогой Философову будущности?! Съ точки зрѣнія Философова жаль, что персы до тла не разорили Египта, греки до тла не разорили Персіи, римляне до тла не разорили грековъ, готы до тла не стерли съ земли античную цивилизацію. По мнѣнію Философова не слѣдовало людямъ XV в. выкапывать статуи и противодѣйствовать разрушенію древнихъ зданій, не слѣдуетъ и теперь охранять наслѣдіе старины. Для него музейныя собранія—просто скопища bric à brac, собранныя для тунеядцевъ и схоластиковъ—любителей Форменшатцовъ. Для него—это не все еще *живые* предметы, а просто любопытные для спеціалистовъ препараты, издающіе довольно таки тлѣнный духъ. Вѣдь все на свѣтѣ валится [1]) ежеминутно, ежесекундно. Все тлѣетъ, вся жизнь есть ничто иное, какъ постоянное гніеніе, и человѣчество всѣми силами борется противъ этого нелѣпаго разложенія атомовъ и одаренное вѣчнымъ духомъ и духомъ вѣчности напрягаетъ всѣ усилія, чтобъ продлить жизнь, чтобъ связать только что протекшій моментъ съ настоящимъ, вчера съ сегодня. Въ этомъ и есть задача культуры, эта борьба и есть культура. Въ дѣлѣ этой упорной и неустанной борьбы—искусство является главнымъ орудіемъ. Мнѣ скажутъ, что орудіемъ служитъ религія. Но это невѣрно—религія есть цѣль и начало всей борьбы, но орудіемъ является именно искусство въ самыхъ его разнообразныхъ, но по существу тождественныхъ проявленіяхъ. Въ созиданіи красоты видитъ человѣкъ главное противоядіе смерти, тлѣнію. Люди строятъ, пишутъ, сочиняютъ прекрасное не для забавы или удобства сегодняшняго дня, а для утѣшенія всѣхъ завтрашнихъ дней вплоть до того дня, когда наступитъ вѣчное сегодня.—Ломать прекрасное, потому что оно, въ силу своей несовершенной вещественной природы, тлѣетъ и само крошится — есть безбожіе и пресловутое богоубіеніе. На это можетъ рѣшиться человѣкъ, ясно видящій безконечно высшую божественную красоту и приносящій въ жертву вѣчному Богу это свое тлѣнное имущество. Человѣкъ-же, не видящій ясно этого вѣчнаго Бога, долженъ свято хранить хотя-бы то отраженіе прекраснаго, которое лежитъ на всякомъ произведеніи рукъ человѣческихъ, созданныхъ въ состояніи вдохновенія. При этомъ я утверждаю, что вдохновеніе это чувствуется и въ нимфахъ Бушé и въ „Сильвіи" Делиба, и даже въ „ex-libris'ахъ для коллекціонеровъ русскихъ книгъ эпохи Анны Іоанновны", которымъ съ такой рѣшимостью Философовъ предпочитаетъ станціи, построенныя архитекторомъ Вагнеромъ и демократиче-

[1]) Вѣдь въ сущности любое знаменитое зданіе, всѣ церкви, дворцы въ сѣверной Европѣ, по толкованію Философова—поддѣлки. Ни одно зданіе не дошло до насъ цѣликомъ со старыми камнями. Каждое изъ нихъ—та-же башня св. Марка, но не сразу обвалившаяся и вновь построенная, а медленно разсыпающаяся и медленно возстановляющаяся. Каждый изъ насъ помнитъ вѣчные лѣса и заборы, окружающіе лучшіе соборы Германіи и Франціи. Неужели Философовъ рѣшился-бы убрать эти вѣковыя подпорки и далъ-бы уничтожиться этимъ сокровищамъ?!

ское кокетничаніе Шарпантье. Кто однако-жъ способенъ сказать въ наше время „трамваевъ и телефоновъ“, что онъ ясно видитъ Бога, что пора разставаться съ прежними колокольнями, т. к. время настало для созданія новыхъ, т. к. Новый Іерусалимъ уже спускается съ неба. Для г. Философова современный театръ просто вздоръ. Не знаю, но я какъ разъ на дняхъ былъ въ одной свято мною чтимой оперѣ и, ей Богу, я вынесъ изъ нея бо̀льшую надежду на хотя-бы весьма отдаленный Новый Іерусалимъ (совершенную даже увѣренность въ этомъ Іерусалимѣ), нежели изъ всѣхъ и даже самыхъ эффектныхъ обѣщаній современныхъ мыслителей о чрезвычайной его близости.

Самое любопытное—это сѣтованія Философова, что старое насъ душитъ, не даетъ новому развернуться. Можно-ли серьезно говорить такія вещи? Всѣмъ достаточно извѣстно, что произведенія античнаго міра не задушили, а оживотворили итальянскую культуру среднихъ вѣковъ. Да и теперь мы можемъ наблюдать любопытное явленіе, поразившее и самого Философова. Какъ разъ въ странахъ, гдѣ много „старья“, гдѣ его собираютъ, чтутъ, охраняютъ, изучаютъ—и въ наше время пышнымъ цвѣтомъ распускается новое искусство: въ Австріи, во Франціи, въ Германіи и въ Англіи. Форменшатцы не только никого не задушили, но, напротивъ того, дали живительную струю, указали посредствомъ старыхъ вѣхъ новые пути. Характерно, что издатель пресловутаго „Formenschatz“ — Hirth, выступилъ и съ первымъ, и долгое время единственнымъ журналомъ современнаго нѣмецкаго искусства: „Die Jugend“. У насъ-же замѣчается прямо обратное явленіе. Стараго у насъ по пальцамъ перечесть, это старое ни въ грошъ не цѣнится, его портятъ, уродуютъ ежечасно и ежеминутно—а между тѣмъ нигдѣ не царитъ въ искусствѣ такая подлая и пошлая рутина, какъ у насъ.—Я, впрочемъ, вполнѣ вижу тому причину. У насъ вообще мало, кто занимается искусствомъ и тѣмъ болѣе досадно, что среди немногихъ, огромный процентъ выпадаетъ на долю засушенныхъ археологовъ-ученыхъ, не имѣющихъ никакого отношенія къ красотѣ, а значительный процентъ состоитъ изъ людей, признающихъ въ теоріи красоту, но не понимающихъ ея на дѣлѣ и именно потому не понимающихъ ея, что мало ея видали, что слишкомъ много ея у насъ „попадало“, да было „сброшено“.

Нельзя въ старые мѣха наливать новаго вина. Мудрое правило. Но слѣдуетъ помнить, что тотъ, кто желаетъ, чтобъ „погребъ человѣчества“ былъ наполненъ хорошимъ виномъ, грѣющимъ тѣло и подымающимъ духъ, тотъ долженъ всячески заботиться о сохраненіи этого стараго вина въ старыхъ мѣхахъ. Старое вино лучшее, но не надо забывать и того, что и хорошее новое вино современемъ сдѣлается старымъ. Проливать-же зря старое вино—есть во всякомъ случаѣ недостойное и непростительное ребячество.

Александръ Бенуа.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗАМѢТКИ.

2. Чайка.

Въ первый разъ „Чайка“ шла на Александринскомъ театрѣ 17 октября 1896 г., въ бенефисъ Левкѣевой. Представленіе было необыкновенно скандальное. Сплошное шиканье, смѣхъ. Находившагося въ театрѣ автора, уже тогда достаточно популярнаго, даже не вызвали.

Въ газетахъ одинъ Суворинъ, отмѣтивъ неудачу спектакля, открыто и смѣло заступился за Чехова. Остальные рецензенты, съ какимъ-то непонятнымъ озлобленіемъ, глумились надъ пьесой и ея авторомъ. Вотъ, напр., что писали „Новости“.

„Юбилейное бенефисное торжество было омрачено почти безпримѣрнымъ, небывалымъ въ лѣтописяхъ нашего образцоваго театра, скандаломъ...“ „Послѣ 3-го дѣйствія шиканіе стало общимъ, оглушительнымъ, выражавшимъ единодушный приговоръ тысячи зрителей тѣмъ „новымъ формамъ“ и той *новой безсмыслицѣ*, съ которыми рѣшился явиться на сцену „нашъ талантливый беллетристъ“...“ „Единодушіе публика проявила удивительное,

рѣдкое, и конечно *этому можно только порадоваться:* шутить съ публикой, или поучать ее нелѣпостями опасно—пусть это имѣютъ въ виду декадентствующіе и „слишкомъ талантливые“ беллетристы, драматурги и прочіе писатели“. На слѣдующій день тотъ-же просвѣщенный рецензентъ замѣчалъ: „Со всѣхъ точекъ зрѣнія—идейной, литературной и сценической—пьеса Чехова даже не плоха, не неудачна, а *совершенно нелѣпа*“. „Въ сущности между всѣми дѣйствующими лицами драмы есть одна *главная преобладающая связь—развратъ*“. („Новости“, 1896, №№ 288—289).

Съ тѣхъ поръ прошло всего шесть лѣтъ, и какая разительная перемѣна. Теперь не восторгаться Чеховымъ — просто неприлично. Если шесть лѣтъ тому назадъ публика жалѣла артистовъ, которымъ приходится играть въ такой глупой пьесѣ, то теперь жалѣютъ автора, пьесу котораго портятъ артисты своей рутинной игрой, и если-бы Чеховъ, какъ шесть лѣтъ тому назадъ, былъ нынче въ театрѣ — его-бы, оглушили аплодисментами и замучили овaціями. Въ этой легкости перемѣны общественнаго настроенія есть что-то удручающее. Я понимаю, что современники не могутъ всесторонне понять и охватить великаго писателя. Слѣдующія за ними поколѣнія, обыкновенно, выдвигаютъ все новыя и новыя, остававшіяся до тѣхъ поръ въ тѣни, стороны его творчества и все болѣе приближаются къ полному пониманію и правильной оцѣнкѣ писателя. Но для этого нужна смѣна поколѣній, извѣстный, довольно продолжительный періодъ времени, въ который успѣли-бы зародиться и сформироваться новыя настроенія, новыя идеи, новыя исканія. Но что такое эти жалкія шесть лѣтъ, прошедшія между двумя представленіями „Чайки“, первымъ — скандальнымъ, и вторымъ—вплетшимъ лавры въ вѣнокъ почетнаго академика! За эти шесть лѣтъ въ сущности не успѣлъ даже обновиться составъ публики первыхъ представленій. Тѣ-же рецензенты занимали добрую половину залы. И какъ тогда ихъ зубоскальство и шиканье оскорбляло поклонниковъ Чехова и людей, преданныхъ литературѣ, такъ теперь смѣшно и противно ихъ подобострастное лежаніе на животѣ передъ наслѣдникомъ Тургенева. Внутреннихъ причинъ въ перемѣнѣ отношенія нашихъ просвѣщенныхъ рецензентовъ нѣтъ никакихъ, все дѣло лишь въ томъ, что широкую публику, газетнаго подписчика, потянуло на „чеховщину“, слѣдовательно и просвѣщенной газетной критикѣ ничего не остается другого, какъ плестись за подписчикомъ.

Успѣхъ „Чайки“ на казенной сценѣ является очень знаменательнымъ. Онъ свидѣтельствуетъ о томъ, что періодъ борьбы для Чехова прошелъ. Чеховъ сталъ драматургомъ-классикомъ и правительственная, традиціонная сцена оффиціально признала его таковымъ. Еще три-четыре года тому назадъ, его пьесы надо было отстаивать, надо было имѣть весь талантъ, всю энергію Станиславскаго и Немировича-Данченко, чтобы навязать ихъ строгой публикѣ, чтобы умилостивить безчисленныхъ Кугелей. Теперь борьба окончена. Теперь всякій режиссеръ можетъ удовлетворительно поставить пьесы Чехова, всякій актеръ можетъ прилично ихъ сыграть и вездѣ можно разсчитывать на успѣхъ.

И такая перемѣна декораціи, такая „чистая перемѣна“ произошла за шесть лѣтъ. Радоваться-ли этому, горевать-ли—не знаю, но только подобная легкомысленность, подобный цинизмъ въ отношеніи къ творчеству нашего великаго и безсмертнаго писателя дѣйствуетъ угнетающе. Когда надо было его поддержать, когда надо было восторгаться появленіемъ чего-то новаго и талантливаго на нашей зачахшей сценѣ—надъ нимъ глумились. Теперь-же, когда настала возможность отнестись болѣе трезво къ творчеству великаго писателя—лавры и ѳиміамы ослѣпляютъ критику и публику.

Правда, голоса, возстающіе противъ господства чеховщины, начинаютъ кое-гдѣ раздаваться и заслуживаютъ вниманія потому, что исходятъ отъ истыхъ поклонниковъ и цѣнителей Чехова, т. е. отъ людей *прошедшихъ* черезъ Чехова, а не отъ старовѣровъ, до сихъ поръ еще отстаивающихъ „до-чеховскую“ драму съ ея „дѣйствіемъ“ и брюж-

жащихъ на „новшества“ театра Станиславскаго.

* * *

Осенью нынѣшняго года режиссеръ Александринскаго театра, г. Озаровскій, сдѣлалъ докладъ въ Обществѣ Поощренія художествъ, озаглавленный „художественныя условія театральныхъ постановокъ“. Интересная тема доклада, имя автора, пользующагося репутаціей передового и благонамѣреннаго дѣятеля въ области театра, привлекли на докладъ многочисленную публику.

По содержанію своему докладъ представлялъ мало интереса, но заключительная его часть, посвященная пропагандѣ взглядовъ Московскаго художественно-общедоступнаго театра, будучи крайне знаменательной въ устахъ представителя казенной сцены, вызвала оживленныя пренія. Промозглыя стѣны Общества Поощренія, я думаю, съ самаго основанія не слыхали такихъ бурныхъ и смѣлыхъ рѣчей. Особенно рѣзко обрушился на принципы театра Станиславскаго Д. С. Мережковскій. Этотъ поборникъ мистическаго міросозерцанія, вопилъ противъ реалистическаго эстетизма Чехова, гремѣлъ противъ призрачной, безполезной и недостижимой погони за реальной правдой въ такой условной и нереальной области, какъ театръ. Надо признаться, что взгляды Мережковскаго до крайности не практичны. Его мечты о новомъ театрѣ обречены на то, чтобы оставаться невоплощенными мечтами, такъ какъ торжество ихъ ведетъ къ революціи, къ разрушенію стараго театра, а не къ реформированію стараго. Художественно-общедоступный-же театръ является по самому существу своему театромъ *реформы* [1]), поэтому онъ и завоевалъ такъ скоро расположеніе публики, въ этомъ причина его успѣха у старыхъ и молодыхъ. Нѣтъ ничего практичнѣе и мудрѣе во-время произведенной реформы. Она удовлетворяетъ всѣхъ и затыкаетъ ротъ радикаламъ.

Въ качествѣ такого театра „реформы“ театръ Станиславскаго, наконецъ, вторгся и на Александринскую сцену, гдѣ тоже, одинъ разъ лѣтъ въ 30, открываютъ форточку для того, чтобы немножко провѣтрить спертый воздухъ. Дѣлается это обыкновенно послѣ большой борьбы, усиліями кого нибудь изъ просвѣщенныхъ служащихъ. Въ данномъ случаѣ проводникомъ такой невинной гигіенической мѣры, какъ открытіе оконъ—явился П. П. Гнѣдичъ. Во главѣ нашего казеннаго драматическаго театра, кажется, давно не стояло столь подходящаго руководителя, какъ г. Гнѣдичъ. Главное его качество состоитъ въ томъ, что онъ человѣкъ *культурный*, а по нынѣшнимъ временамъ это большая рѣдкость. Онъ не только сценическій дѣятель, но и литераторъ, имѣющій соприкосновеніе съ міромъ литературы и искусства. Дѣятельность такого человѣка, à la longue, не можетъ не оказать вліянія на труппу и на репертуаръ. Правда, онъ принадлежитъ къ числу людей слишкомъ мягкихъ, мало-энергичныхъ. *Онъ не революціонеръ, а умѣренный новаторъ*, и какъ таковой вполнѣ на своемъ мѣстѣ. Онъ умѣетъ понемножку, полегоньку, со скоростью товарнаго поѣзда, неуклонно подвигаться впередъ, никого не обижая, не задѣвая всесильныхъ Марьи Гавриловны или Владиміра Николаевича. Да и въ прессѣ у него есть „заручка“—а это все качества неоцѣненныя. Конечно, рьяныхъ радикаловъ его дѣятельность не удовлетворяетъ. Они ѣздятъ не на товарныхъ поѣздахъ, а на экспрессахъ. Но за то у нихъ гораздо больше риска потерпѣть крушеніе. Далѣе, для многихъ русскихъ сценъ, погрязающихъ въ провинціальномъ болотѣ, и товарный поѣздъ г-на Гнѣдича является несбыточной мечтой. Наконецъ, не надо забывать, при какихъ условіяхъ работаетъ управляющій драматическою труппой. Ему приходится считаться не только съ мнѣніемъ начальства, критики, публики, актеровъ, но даже съ мнѣніемъ такого музея археологическихъ древностей, какъ Театрально-Литературный Коми-

[1]) Этотъ характерный признакъ Московскаго театра отмѣтилъ въ своей интересной статьѣ „Ненужная правда“—В. Брюсовъ. (Міръ Иск т. VII. 1902 г. стр. 67).

тетъ, какъ извѣстно, одобрившій къ представленію Ефроновскихъ Контрабандистовъ и забраковавшій „Дядю Ваню“ Чехова.

* * *

Для широкой публики значеніе Чехова, какъ драматурга, выяснилось лишь благодаря художественно-общедоступному театру. Руководители послѣдняго поняли ту связь, которая существуетъ между пресловутымъ „настроеніемъ“ чеховскихъ пьесъ и „настроеніемъ“ русской жизни. Они *пригнали* литературное произведеніе къ общественному явленію, благодаря чему сила и значительность Чехова стала вдругъ всѣмъ очевидной.

Они первые подчеркнули въ Чеховѣ „чеховщину“ и въ этомъ тайна ихъ успѣха. Но какъ значеніе Marivaux не исчерпывается мариводажемъ, такъ и значеніе Чехова не исчерпывается чеховщиной.

Мариводажъ—это то, что было у Мариво общаго съ его временемъ, съ нравами, культурой эпохи. Это *стиль* эпохи. Если спросятъ, въ какихъ драматическихъ произведеніяхъ наиболѣе характерно проявляется стиль Louis XV—всякій, ни минуты не колеблясь, назоветъ „Les fausses confidences“, „Les sinsères“... Такъ-же какъ въ Ватто, такъ и въ Marivaux брызжетъ эпоха Людовика XV. Пьесы Мариво были переполнены размѣнной ходячей монетой, всѣ чувствовали въ этой смѣси жеманной сентиментальности съ тонкимъ либертинажемъ—нѣчто вполнѣ свое, вполнѣ отвѣчающее легкому отношенію къ жизни только что пробудившагося отъ гнета янсенизма и M-me de Maintenon общества. Гдѣ нибудь на „Средахъ“ Маркизы де Ламберъ или у г-жи Тонсенъ мариводировали совершенно такъ-же, какъ и на сценѣ, а потому мариводажъ и прельстилъ такъ зрителей, отодвинувъ на второй планъ самого Мариво. Какъ только появились новыя моды, новыя пѣсни — отъ мариводажа повѣяло провинціей, устарѣлыми модами, прошлогодними галстухами Гриммъ, Вольтеръ съ усмѣшкой отзывались объ этомъ миломъ драматургѣ, не подозрѣвая, что они подмѣнили его и говорятъ о немъ не какъ о предвозвѣстникѣ театра Дидро и вообще буржуазной драмы XIX вѣка, не какъ о родоначальникѣ той „чувствительности“, которая съ такой яркостью сказалась въ Руссо, а лишь какъ о представителѣ вымирающаго отжившаго стиля.

Нѣчто подобное происходитъ на нашихъ глазахъ и съ чеховскими пьесами. Шесть лѣтъ тому назадъ „Чайку“ давали въ нарядѣ Островскаго. И публика, капризная публика, не обратила на нее должнаго вниманія. Затѣмъ Москвичи совершенно переодѣли ее, показали все внѣшнее сходство чеховщины со стилемъ нашей жизни, и добились успѣха. Успѣхъ этотъ, какъ и всякій вообще успѣхъ повредилъ Чехову. Онъ сдѣлался моднымъ, общедоступнымъ, *типичнымъ* для нашего времени писателемъ, все-же индивидуальное, необщее, присущее только Чехову, великому художнику Чехову, отошло на второй планъ, потускнѣло. Современный русскій зритель, считаетъ какъ-то Чехова своимъ, обращается съ нимъ за панибрата, и чуть-ли не благодаритъ его, что онъ такъ „ловко обрисовалъ“ слякоть русской жизни. Полный чеховщины приходитъ зритель въ театръ на пьесу Чехова, переполненный ею уходитъ изъ него, потерявъ всякое ощущеніе границы между сценой и жизнью. Онъ безропотно поддается гипнотизму чеховщины и сидитъ въ театрѣ покорный, смирный, чувствуя, что онъ самъ одинъ изъ героевъ драмы. Фантазіи, творчества, подъема духа, радости или горя отъ него не требуютъ. Убаюканный, онъ поддается впечатлѣнію, не отличая важнаго отъ неважнаго, случайнаго отъ необходимаго.

„Благодаря искусственной точности съ которой Гауптманъ просто преслѣдуетъ своихъ героевъ—онъ уменьшаетъ интересъ зрителя“, говоритъ одинъ нѣмецкій критикъ [1]) „мы сами не въ состояніи ничего добавить къ этимъ образамъ, которые преподносятся намъ готовыми до послѣдней черточки. Поэтому мы положительно не можемъ хоть на

[1]) См. Hans Landsberg „Los von Hauptmann“. Berlin. 1900. Брошюра эта недавно переведена г-номъ М. Семеновымъ и издана книгоиздательствомъ „Скорпіонъ“ въ Москвѣ.

минуту почувствовать себя поэтами-творцами (uns als Dichter fühlen), что, въ сущности, составляетъ главную прелесть при воспріятіи какого-нибудь произведенія, скорѣе мы чувствуемъ себя совершенно лишними".

Чеховъ въ тысячу разъ талантливѣе Гауптмана, но и въ его театрѣ можно себя почувствовать лишнимъ, особенно теперь, когда такъ трудно добраться до *подлиннаго* Чехова.

Я думаю этимъ и объясняется протестъ противъ Чехова. Мережковскій, съ головой окунувшійся въ общественную дѣятельность, борящійся за религіозный подъемъ русскаго общества, не можетъ не видѣть въ успѣхѣ „Трехъ сестеръ" или „Дяди Вани" чего-то абсолютно себѣ враждебнаго. Но онъ борется вовсе не противъ великаго художника Чехова, а противъ „чеховщины" русскаго общества. Какъ можно такому художнику, какъ Мережковскій, возставать противъ своего талантливаго собрата? Какъ могутъ они воевать другъ съ другомъ? Для кого, для чего? Они оба намъ дороги, оба намъ нужны. Борятся вѣдъ не они, а два чуждыхъ другъ другу общественныхъ настроенія. Какъ охватившей *сегодня* наше общество религіозной горячкой, жаждой религіозныхъ темокъ — не исчерпывается значеніе религіознаго творчества Розанова или Мережковскаго, такъ и модная *вчера* чеховщина — внѣ Чехова, непричастна ему.

Девятидесятые годы станутъ достояніемъ исторіи, русское общество далеко уйдетъ отъ чеховщины, передъ нимъ откроются новые пути, надо надѣяться—свѣтлые и неторные, мода на Чехова пройдетъ, а писатель останется. Подлинная, настоящая творческая сила не пропадетъ.

Если жалкій и мелкій Мариво, и тотъ дождался правильной своей оцѣнки, то какъ-же не дождаться ея такой величинѣ, какъ Чеховъ? Будущіе служители искусства благоговѣйно будутъ хранить, можетъ быть даже гдѣ-нибудь далеко отъ взоровъ праздныхъ людей, благоуханные цвѣты творчества Чехова, этого яркаго поэта упадка, этого утонченнаго эстета конца вѣка.

Чеховъ станетъ ненужнымъ только тогда, когда станетъ ненужнымъ искусство. Но едва-ли это время наступитъ когда-нибудь. Люди, отрицающіе искусство, существовали всегда, можно даже сказать, что каждый человѣкъ переживаетъ въ своей жизни такую эпоху отрицанія. Въ 60-хъ годахъ, въ эпоху усиленной работы по созиданію новыхъ устоевъ нашего общества, на Пушкина было объявлено гоненіе. Вѣрнѣе, Пушкинъ сталъ вдругъ какъ-то ненуженъ. Нѣчто подобное мы переживаемъ и теперь. Послѣ періода какого-то антисоціальнаго углубленія въ себя, послѣ времени преувеличеннаго преклоненія предъ искусствомъ—наступаетъ опять реакція. Созидательная дѣятельность пошла по инымъ путямъ, опять внѣ литературы и внѣ искусства. Въ горячкѣ творчества, смѣлыя, затуманенныя головы вдругъ начали гнать то искусство, на которомъ они выросли, и какъ это ни странно, но съ наивнымъ однообразіемъ опять повторять, что Пушкинъ намъ не нуженъ. Эти невинные протесты раздражаютъ пушкиномановъ. Но раздражаться здѣсь нечему. Отъ Пушкина ничего не убудетъ, неумѣренный-же эстетизмъ, безмѣрная погоня за художественными наслажденіями, можетъ быть, нѣсколько и уменьшатся, благодаря чему расчистится путь новымъ творческимъ силамъ.

Утонченный александринизмъ—атмосфера, очень неблагопріятная для настоящей художественной силы. Надо немного варварства, вѣры въ будущее и нѣкоторое забвеніе прошлаго, чтобы выйти изъ эпохи упадка. А кто теперь не стремится къ этому?

* * *

Что сказать о самомъ спектаклѣ? Все гладко, прилично.

На сценѣ художественно - общедоступнаго театра насъ радовало свободное художественное творчество. Здѣсь—умѣлое подражаніе, безъ крайностей, безъ увлеченія. Г-жа Савина, какъ настоящая, большая художница, создала по своему, хотя и наперекоръ всѣмъ намѣреніямъ автора, яркій образъ Аркадиной. Г. Варламовъ ухитрился даже въ роли Сорина смѣшить публи-

ку. Ходотовъ, Селиванова и Шуваловъ были приличны. Санинъ грубъ и невыносимъ. Декораціи г-на Ламбина изображали не русскій помѣщичій садъ, а какой-то экзотическій лѣсъ съ ліанами и пальмами. Г-нъ Яновъ нагородилъ какіе-то причудливые многогранники. Въ общемъ всего въ мѣру. У Станиславскаго намъ давали можетъ быть немножко жирное, но зато цѣльное молоко. Въ александринскомъ-же театрѣ насъ напоили снятымъ, стерилизованнымъ молочкомъ.

Таковъ, впрочемъ, удѣлъ всякаго казеннаго искусства. Всѣ эти академіи, консерваторіи, правительственные театры—всегда и вездѣ стерилизованы. Иначе онѣ и не были-бы консерваторіями и академіями.

Д. Философовъ.

О НѢКОТОРЫХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ НОВИНКАХЪ.

Первой болѣе крупной музыкальной новинкой текущаго музыкальнаго сезона явилась исполненная на второмъ симфоническомъ собраніи симфонія В. Золотарева. Какъ на байрейтскихъ празднествахъ въ честь нибелунговъ, или на торжественной коронаціи короля Эдуарда VII, исполненію симфоніи предшествовали фанфары и прославленія. Изъ устъ въ уста передавались восторженныя аттестаціи о симфоніи молодого композитора со стороны такихъ непогрѣшимыхъ авторитетовъ, при упоминаніи о которыхъ у каждаго правовѣрнаго чада нашего композиторскаго питомника дыханіе спираетъ. Къ тому-же, вскорѣ стало извѣстно, что ареопагъ наиболѣе свѣдущихъ знатоковъ всѣхъ запретительныхъ правилъ, изложенныхъ въ учебникахъ гармоніи, призналъ симфонію не только достойной конкурсной преміи, но и заслуживающей немедленной постановки памятника. Премія автору была выдана, памятникъ-же пока еще только изготовляется въ Лейпцигѣ, по заказу М. П. Бѣляева.

Разсказывали также, конечно въ видѣ курьеза, будто-бы одинъ изъ ученѣйшихъ экспериментаторовъ по скрещиванію различныхъ инструментальныхъ породъ по цѣлымъ днямъ не разстается съ партитурою молодого симфониста, и даже на ночь кладетъ ее къ себѣ въ кровать. Полагаю, что это выдумка досужихъ умовъ, но, во всякомъ случаѣ, толки и пересказы во многомъ содѣйствовали тому, что интересъ къ симфоніи г. Золотарева достигъ высокаго напряженія.

Всѣ чего-то ждали и на что-то надѣялись... и всѣ-же почувствовали себя въ очень неловкомъ положеніи и какъ-бы сконфуженными, когда ихъ ожиданія и надежды, подобно радужнымъ мыльнымъ пузырямъ, тихо и спокойно лопнули, какъ это и случилось на достопамятномъ второмъ симфоническомъ собраніи со „взмыленной“ симфоніей г. Золотарева.

Не вдаваясь въ критическій разборъ симфоніи, знакомой мнѣ только по исполненію въ концертѣ, замѣчу однако, что она и не возбуждаетъ охоты болѣе близкаго съ нею знакомства. Малоинтересныя мысли, плохая звучность и отсутствіе признаковъ личнаго творчества, все это качества, едва-ли заслуживавшія поощренія въ видѣ преміи и сопряженнаго съ нею бумажнаго памятника изготовляемаго въ Лейпцигѣ.

Послѣ этой единственной пока новинки въ области симфонической, обратимся къ обновочкамъ, которыми насъ за послѣднее время подарила литература камерной музыки. Тутъ выборъ богаче и товаръ краше. Отмѣтимъ, во-первыхъ, два тріо для фортепіано, скрипки и віолончели. Одно in G-moll А. Медема, другое in Fis-dur Вольфа-Феррари. Первое было исполнено въ одномъ изъ собраній общества камерной музыки, второе—въ первомъ концертномъ собраніи „вечеровъ современной музыки“.

Кстати, нѣсколько словъ объ этихъ двухъ музыкальныхъ учрежденіяхъ. Между обоими есть кое что схожее и мало общаго. Оба они собираютъ не „публику“, а — „аудиторію“ и оба существуютъ не доходностью отъ предпріятія, а любовью къ дѣлу своихъ организаторовъ. Но этимъ и ограничивается сходство между ними. Старое камерное общество

держится умѣренно консервативнаго направленія, молодые „вечера“—прогрессивны до радикализма. Въ программы перваго входятъ преимущественно произведенія, возведенныя дешевыми изданіями въ рангъ „классическихъ“; другіе-же авторы допускаются лишь подъ условіемъ клятвеннаго обѣщанія, что они въ своихъ сочиненіяхъ ничего новаго и неслыханнаго не скажутъ. „Вечера современной музыки“, наоборотъ, наполняютъ свои программы исключительно „новинками“, ничего кромѣ новаго и „неслыханнаго“ знать не хотятъ и въ довершеніе дерзости даже стараются выискивать „новое“ въ старомъ.

Бываютъ однако случаи, когда убѣжденные въ суетности всякой новизны организаторы камерныхъ собраній попадаются въ просакъ. Нѣчто подобное вышло съ тріо г. Медема, включеніе котораго въ программу камерныхъ собраній нельзя приписать ничему иному, какъ недоразумѣнію. Строгіе судьи очевидно не замѣтили, что въ старыхъ и освященныхъ обычаемъ формахъ его тріо таятся самыя непозволительныя новыя мысли. Новыя не въ смыслѣ послѣдняго безумно-пронзительнаго крика, а въ смыслѣ, самомъ опасномъ для душевнаго благополучія нашихъ милыхъ музыкальныхъ филистеровъ и старовѣровъ. Солидная сонатная форма, скромная партія фортепіано, благодарный рельефъ струнныхъ и свободный просторъ въ тематическомъ развитіи частей, вмѣстѣ взятые, послужили автору какъ-бы объективной оболочкой для контрабаднаго провоза самыхъ ядовитыхъ музыкальныхъ субъективностей. Благодаря этой обманчивокорректной маскѣ, мистификація удалась какъ нельзя лучше. Безнаказанно прошли и дерзостныя имитаціонныя передразниванія, и своевольная распущенность ритмовъ, и прозрачное ехидство гармоній, и даже законами предусмотрѣнное бродяжничество не признающихъ родства модуляцій.

И все кончилось благополучно, тріо не только не провалилось, но даже имѣло нѣкоторый, хотя и осторожно выраженный, успѣхъ.

Вторая изъ названныхъ выше новинокъ, тріо молодого (родился въ Венеціи въ 1876 г.) итальяно-германскаго композитора—произведеніе талантливое и искреннее. Отъ него вѣетъ свѣжестью и своевольнымъ духомъ богато одаренной натуры. Музыкальныя мысли Феррари не глубоки, но жизненны и проникнуты атмосферой цвѣтущей итальянской чувственности. Рѣчь его сплошь мелодична и, въ то-же время, благодаря утонченному гармоническому вкусу, чужда банальнаго. Технически тріо сдѣлано превосходно. Первая часть, sostenuto, отъ начала до конца интересна, вторая, largo, при общей красивости, бѣднѣе содержаніемъ, послѣдняя-же часть, съ ея наивно радостной темой, мастерски использованной авторомъ, представляетъ собою маленькій chef-d'oeuvre камерной музыки.

Въ исполненной на томъ-же вечерѣ современной музыки віолончельной сонатѣ И. Крыжановскаго слѣдуетъ отмѣтить красивое andante; другія части сонаты, при нѣкоторыхъ удачныхъ эпизодахъ, не выходятъ изъ области благихъ намѣреній.

А. И.

КНИГИ.

Р. Мутеръ. *Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. VIII вып. Спб. 1902.*

Восьмымъ выпускомъ закончилось русское изданіе книги Мутера. Популярность этой книжки слишкомъ велика и, разумѣется, совершенно понятна и заслуженна. Русское изданіе ея въ общемъ очень хорошо и даже роскошно, особенно если принять во вниманіе бѣдность нашей печати хорошими изданіями; по обилію рисунковъ, прекрасно иллюстрирующихъ текстъ, оно превосходитъ нѣмецкое. Появленіе этой книги именно у насъ, въ Россіи, должно считаться событіемъ, которое, какъ водится, наша отжившая журнальная пресса почти проходитъ молчаніемъ. Но въ лучшей образованной части русской публики, все болѣе и болѣе серьезно интересующейся искусствомъ, уже сказывается вліяніе

и значеніе книги Мутера. Сужденія „по Мутеру“ такъ-же, какъ въ послѣднее время послѣ выхода второй части прекрасной книги А. Н. Бенуа сужденія о русской живописи „по Бенуа“ можно слышать все чаще и чаще. И это вполнѣ понятно и естественно. Подобныя книги являются крайне необходимыми именно въ настоящее время. Поразительная продуктивность живописи XIX вѣка, обиліе крупнѣйшихъ разнообразныхъ индивидуальныхъ дарованій, поразительно пестрый и разнообразный калейдоскопъ направленій, теченій съ отпечаткомъ той или другой національности требовали для правильнойоцѣнки и выясненія эстетически и логически обоснованнаго метода. По адресу Мутера раздаются кое-гдѣ упреки въ недостаточной научности, въ смѣшеніи исторіи съ субъективной эстетической критикой, но именно главное достоинство его труда и заключается въ широкомъ взглядѣ на искусство, въ глубокомъ эстетическомъ пониманіи и чувствѣ автора, въ томъ интимномъ знакомствѣ съ живописью, которое свойственно почти только художникамъ. Обычные историки искусства, иногда чрезвычайно ученые и свѣдущіе, обладавшіе громадной эрудиціей, давали въ сущности труды, служащіе почти только справочными книгами, не внося самаго главнаго—самостоятельной и тонкой художественно-критической оцѣнки, вслѣдствіе чего всегда ускользала внутренняя связь между эпохой, иногда научно и прекрасно характеризуемой, и искусствомъ. Они давали исторію не искусства, не живописи, а скорѣе анекдотическую исторію художниковъ, исторію картинъ. Мутеръ задался цѣлью дать „ясный и сжатый очеркъ рѣшительныхъ моментовъ въ развитіи искусства“, выясняя значеніе и роль самобытныхъ художниковъ, созидателей новаго, строго оттѣняя разницу между эклектическимъ и самобытнымъ. У него нѣтъ такъ свойственныхъ другимъ историкамъ сумбурнаго безразличія, путаницы между „прославленными“ эпигонами и художниками, дѣйствительно заслуживающими быть отмѣченными исторіей, между пустоцвѣтами живописи и ея драгоцѣнными цвѣтами. Быть можетъ, конечно, отдѣльные его приговоры и характеристики нѣкоторыхъ художниковъ, особенно близкихъ нашему времени, окажутся слишкомъ субъективными и невѣрными, быть можетъ репутація этихъ художниковъ окажется иной, но, въ общемъ, самая сущность отдѣльныхъ дарованій, связь между искусствомъ, художниками и извѣстной эпохой тонко, глубоко, вѣрно и безпристрастно очерчены. Въ увлекательно изложенной книгѣ Мутера выступаетъ, рисуется какъ-бы грандіозная, рельефная и связная панорама хода развитія живописи въ XIX столѣтіи. Путь, по которому живопись конца XIX вѣка вернулась къ основному принципу художниковъ великихъ эпохъ искусства: „человѣку свойственно созидать, быть собой, а не другимъ“ прослѣженъ довольно ярко. Отъ ложнаго классицизма, отъ попытокъ заимствовать у древнихъ сначала ихъ формы, потомъ ихъ краски—черезъ „модный натурализмъ“, альфу и омегу всякаго искусства, пройдя различныя эпохи отъ Отто Рунгэ до Манэ, живопись одерживаетъ наконецъ великую побѣду, переходитъ къ великой задачѣ, великой тайнѣ новаго искусства — „свѣту, краскамъ и движенію жизни“. Живопись отвоевала себѣ новую, ей одной принадлежащую область и стала вполнѣ свободной. Весьма естественно и послѣдовательно, благодаря этой свободѣ, на почвѣ, подготовленной натурализмомъ уже въ самое послѣднее время, и фантазія заявила свои права. Въ наше время искусство тяготѣетъ къ одухотворенности, къ трансцендентальности, къ аристократическому идеализму, къ проявленію человѣческой личности прежде всего. Отсюда такое увлеченіе художниками quattrocento, столь близкими къ духу нашему времени. Послѣдній (восьмой) выпускъ книги Мутера можетъ-быть особенно интересенъ, ибо въ немъ прекрасно выясняется сущность нео-идеализма, происхожденіе самой новѣйшей живописи, намъ особенно близкой и въ тоже время особенно, конечно, непонятной и непонятой. Подробныя и прекрасныя характеристики посвящены всѣмъ крупнѣйшимъ художникамъ—родоначальникамъ самыхъ сложныхъ и тонкихъ направленій въ современной живописи, напр., знаменитымъ прерафаэлитамъ Россетти

и Бернъ Джонсу, Іоану, одному изъ самыхъ геніальныхъ и оригинальныхъ живописцевъ—Уистлеру въ Англіи, Моро, Пювисъ де Шаванну, Бенару и Фелисьену Ротсу во Франціи, самому современному и въ то-же время обладающему „желѣзнымъ здоровьемъ“ Беклину, съ котораго въ искусствѣ водворяется новая созидающая миѳы сила, и Клингеру въ Германіи. Появленіе, сущность творчества этихъ и имъ подобныхъ художниковъ, картины которыхъ такъ поражали и до сихъ поръ поражаютъ нашу неподготовленную публику, являются совершенно законными, понятными. Одно изъ крупнѣйшихъ достоинствъ книги Мутера именно въ томъ, что въ страшную сумбурность представленій о живописи она вноситъ художественный порядокъ, что она дѣйствительно можетъ научить, выяснить, развить вкусъ, ибо методъ изслѣдованія Мутера чрезвычайно здоровый и покоится на двухъ прочныхъ и кажется неоспоримо незыблемыхъ базисахъ, на равноцѣнномъ признаніи *вѣчнаго* значенія истиннаго „могучаго“ натурализма съ одной стороны и индивидуальности творчества съ другой.

А. Ростиславовъ.

Р. Мутеръ. *Исторія живописи. Томъ II. Спб. 1902 г.*

Всѣ достоинства метода и изложенія Мутера можетъ быть еще болѣе сказываются въ его „Исторіи живописи“ (до XIX вѣка), второй томъ которой недавно вышелъ въ русскомъ переводѣ. „Живописцы всѣхъ временъ смотрѣли на природу своими собственными глазами, т. е. глазами своего времени, своего народа, говоритъ Мутеръ. Поэтому искусство каждаго періода является „зеркаломъ и сокращенной хроникой“... Искусство—одухотворенное воплощеніе времени; оно такъ-же благочестиво, наивно или фантастично и неестественно, какъ самое время. Если затруднительно прослѣдить связь искусства съ эпохой въ современномъ или еще близкомъ намъ искусствѣ, то въ искусствѣ болѣе отдаленныхъ періодовъ она выступаетъ гораздо ярче и опредѣленнѣй. Громадныя индивидуальныя дарованія, кажущіяся на первый взглядъ одиноко стоящими колоссами—именно „вершины“ искусства, почти всегда воплощающія свое время, вбирая въ себя все сдѣланное до нихъ, они или завершаютъ извѣстный періодъ, какъ Рафаэль, или начинаютъ новый. Въ сжатыхъ, но яркихъ характеристикахъ отдѣльныхъ художниковъ, выясняя, насколько это необходимо, общественный и государственный строй, религіозныя и умственныя движенія извѣстной эпохи, давая только необходимый біографическій матеріалъ, Мутеръ во II т. своей Исторіи увлекательно излагаетъ сущность живописи и геніальныхъ крупнѣйшихъ дарованій XVI и первой половины XVII столѣтія. XV вѣкъ былъ вѣкомъ индивидуализма, XVI вѣкомъ централизаціи; индивидуальное уступило мѣсто типическому, что было въ характерѣ времени, всего государственнаго строя въ Италіи, сдѣлавшейся какъ-бы законодательницей для всѣхъ странъ. Послѣ болѣзненно чувственныхъ Джіорджіоне и Корреджіо, наслѣдниковъ Леонарда, послѣ величественно-спокойнаго Тиціана и провозгласившаго рѣшающее слово, что рядомъ съ человѣческими формами нѣтъ другой красоты, Микель-Анжело, является Рафаэль, у котораго, по выраженію Мутера, „эклектизмъ сталъ геніальностью“, который, больше всего руководясь античностью, воспользовался всѣмъ достояніемъ чинквеченто и какъ-бы воплотилъ всѣ его стремленія. Но затѣмъ начинается обезличеніе, истощеніе искусства. Новые идеалы ему даны были контръ-реформаціей, неизбѣжнымъ религіознымъ движеніемъ. Самыми яркими художниками новаго періода являются Лотто, Тинторетто и особенно художникъ, плебей, натуралистъ — Караваджіо и испанцы Рибейра и Сурбаранъ, Веласкезъ и Мурильо. Превосходна въ книгѣ Мутера глава, посвященная Веласкезу, этому одиноко стоящему художнику, такъ поразительно выразившему самую душу древне истинной величественности, такъ до сихъ поръ увлекающему неподдѣльной аристократической красотой своихъ картинъ. Странное на первый взглядъ явленіе „апоѳеозъ тѣла“ въ живописи Рубенса и его послѣдователей во Фландріи, смѣнив-

шееся потомъ элегической усталостью кокетливаго Ванъ-Дейка, объясняется помимо грубаго чувственнаго характера страны и населенія, наступившимъ послѣ контръ-реформаціи торжествомъ католицизма, не нуждавшагося уже въ изображеніяхъ мученій и проповѣдяхъ при помощи живописи. Яркимъ выразителемъ бюргерской, но свободной и вольной Голландіи, „исторіографомъ нидерландской свободы", является Францъ Хальсъ, поразительно смѣлый, жизненный импрессіонистъ за 200 лѣтъ до Манэ. Заключительная и тоже интереснѣйшая глава II тома посвящена Рембрандту, этому сложному генію, до сихъ поръ загадочному и такъ глубоко привлекательному художнику въ современномъ смыслѣ слова, на созданія котораго необходимо смотрѣть, какъ на комментаріи его жизни, чтобы понять, что и какъ онъ говорилъ.

Какъ и въ I томѣ, переводъ подъ редакціей г. Бальмонта сдѣланъ очень хорошимъ языкомъ. Выборъ и исполненіе рисунковъ также очень удачны. Съ выходомъ III-го и послѣдняго тома „Исторія живописи" Мутера, вмѣстѣ съ его-же „Исторіей живописи XIX вѣка", составитъ необыкновенно цѣльную, капитальнѣйшую и въ настоящее время, по крайней мѣрѣ, незамѣнимую книгу о живописи.

А. Ростиславовъ.

СВѢДѢНІЯ.

Наша молодая и талантливая художница А. П. Остроумова получила образованіе въ Литейной женской гимназіи, за годъ до окончанія которой она начала посѣщать школу бар. Штиглица. Здѣсь она училась у Новоскольцева, Кошелева и др., и начала-было заниматься гравюрой, но такъ какъ суровые преподаватели заставили молодую ученицу заниматься безконечнымъ штрихованіемъ, то она бросила гравюру черезъ нѣсколько мѣсяцевъ.

По окончаніи гимназіи, въ 1891 году, А. П. Остроумова поступила въ Академію, за два года до введенія новаго устава. Проработавъ два года въ мастерской И. Е. Рѣпина, художница поѣхала въ первый разъ за-границу, въ Парижъ. Передъ самымъ отъѣздомъ Остроумова увидала совершенно случайно итальянскую цвѣтную гравюру XVI вѣка. Интересъ къ граверному искусству опять пробудился въ душѣ молодой художницы и, пріѣхавъ въ Парижъ, она серьезно занялась въ Національной библіотекѣ изученіемъ итальянскихъ гравюръ. Кромѣ того она занималась живописью въ мастерской знаменитаго Уистлера.

Къ этому-же времени относится знакомство А. П. Остроумовой съ Александромъ Н. Бенуа, который оказалъ большое вліяніе на развитіе ея художественнаго дарованія.

Вернувшись въ Россію, А. П. Остроумова занималась въ Академіи по классу гравюры, въ мастерской проф. Матэ. Въ 1900 г. художница вышла на конкурсъ по гравюрѣ и окончила Академію.

Въ первый разъ А. П. Остроумова выставила свои вещи на выставкѣ журнала „Міръ Искусства" въ 1900 году.

Въ своей „Исторіи русской живописи" г. Бенуа замѣчаетъ:

„И Остроумова, подобно Якунчиковой, движимая призваніемъ, взялась за цвѣтную гравюру на деревѣ, въ которой въ наше время выдвинулись только два мастера, Лепэръ и Ривіеръ, и которая больше столѣтія была въ полномъ загонѣ, главнымъ образомъ по причинѣ огромныхъ трудностей, связанныхъ съ этой техникой. И Якунчикова, и Остроумова взялись за эти способы не изъ пустого оригинальничанья, но по свободному душевному влеченію, движимыя желаніемъ давать въ своихъ работахъ лишь строго обдуманное, неумолимо очищенное отъ случайностей, а потому и болѣе полное, ясное и гармоничное цѣлое. Незатѣйливые, тихіе, но изумительные по мастерству, по правдивости эффектовъ и по своему благородному стилю пейзажи обѣихъ художницъ должны въ исторіи русской гравюры занять мѣсто рядомъ съ великолѣпными портретами Чемесова, Скоро-

пеcепсе“ (?), представляющую собою „едва-ли не первый примѣръ въ оперной литературѣ“. Въ общемъ, онъ-же удостовѣряетъ, что „много аплодировали“ и если „не повторили ничего“, то только „потому, что отдѣльныя сцены всѣ слиты между собою“. Можетъ быть, даже не менѣе тѣсно „слиты между собою“, чѣмъ рецензентъ съ авторомъ.

Въ Обществѣ Поощренія Художествъ открыта выставка Н. Н. Гриценко. Наравнѣ съ очень скучными оффиціальными картинами на выставкѣ собраны чрезвычайно виртуозные акварели и наброски художника, свидѣтельствующіе о большой ловкости и разнообразіи техники столь рано скончавшагося мариниста.

На выставкѣ „Міра Искусства“ въ Москвѣ пріобрѣтены для Третьяковской галлереи картины: Рериха „Городъ строятъ“, Бенуа—„Павловскій дворецъ“, Бакста — Портретъ В. В. Розанова и Врубеля—„Демонъ“ (акварель). Пріобрѣтенія эти вызвали противъ себя цѣлую бурю въ московской прессѣ. Къ этому спору мы вернемся въ слѣдующемъ номерѣ журнала.

Уже мѣсяцъ прошелъ съ тѣхъ поръ, какъ въ Москвѣ открыта первая выставка журнала „Міръ Искусства“, а московскія газеты до сихъ поръ еще не могутъ успокоиться и дарятъ насъ фельетонами посвященными выставкѣ. Для того чтобы драгоцѣнные перлы нѣкоторыхъ московскихъ рецензентовъ не пропали тамъ, гдѣ пропадаетъ большая часть старыхъ газетъ, мы намѣрены въ ближайшемъ номерѣ ознакомить съ ними нашихъ читателей.

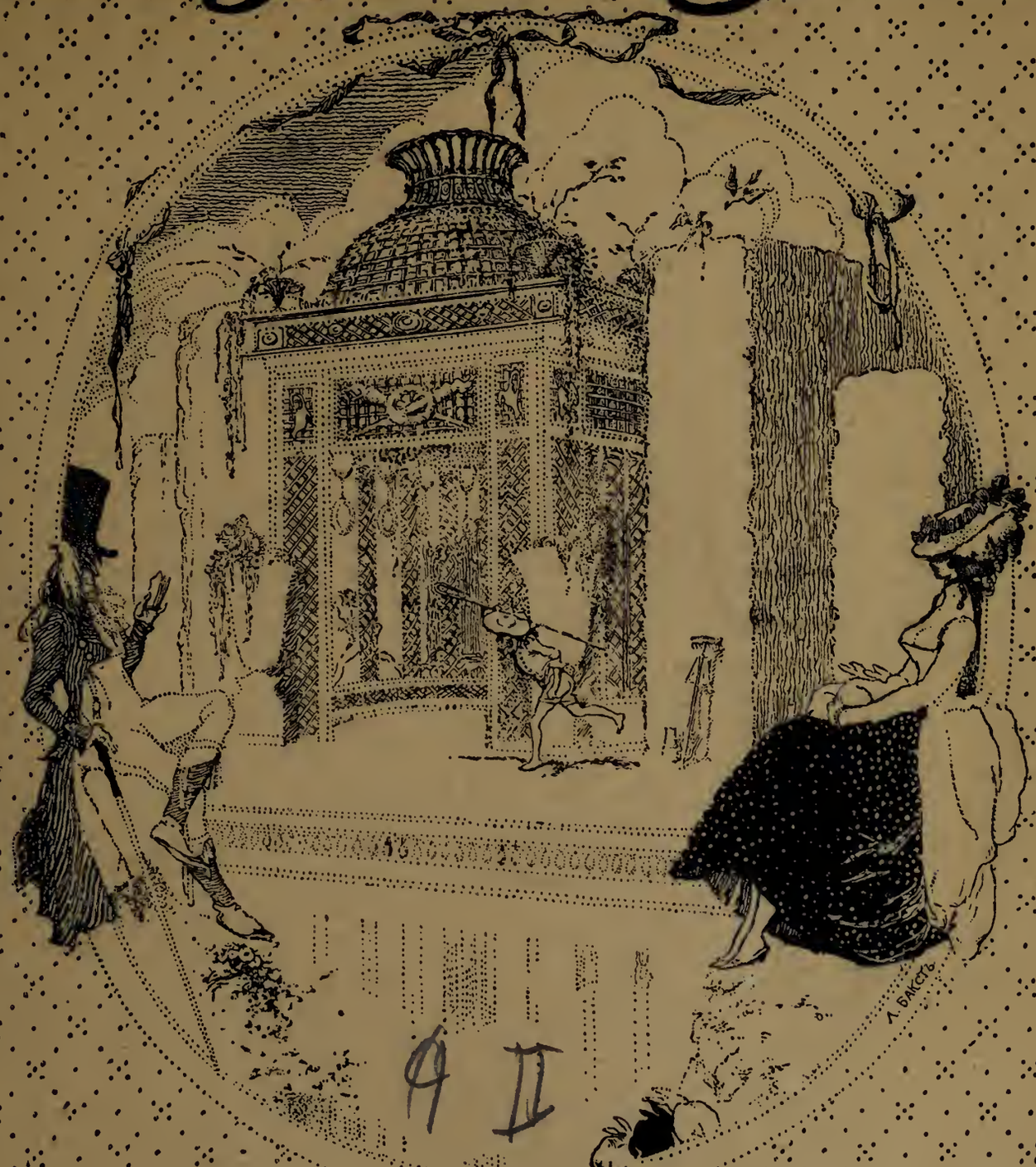
Открытіе выставки Мюссаровскихъ понедѣльниковъ дало поводъ г. Кравченкѣ (Нов. Вр. № 9609) лишній разъ омыть слезами „несчастныхъ неудачниковъ-художниковъ“, которые, по его словамъ, „живутъ въ крайней бѣдности, нищетѣ и впроголодь“. Не знаемъ, накормятъ-ли голодныхъ неудачниковъ „головки“ К. Маковскаго, „ножки“ М. Сухоровскаго, и импортированный изъ Италіи скульптурный хламъ Кюфферле?

Въ декабрьскомъ выпускѣ журнала М-ва Народнаго Просвѣщенія помѣщена рецензія о книгѣ Байэ въ переводѣ и съ дополненіями проф. Павлуцкаго. Какъ видно изъ примѣчанія редакціи, рецензія эта оффиціозная, такъ какъ она „имѣлась въ виду ученымъ комитетомъ М-ва Народн. Просв.“. Анонимный авторъ относится въ общемъ доброжелательно къ работѣ проф. Павлуцкаго, но замѣчаетъ, что добавленія, сдѣланныя послѣднимъ къ оригинальному тексту Байэ, нарушаютъ единство книги и лишаютъ ее строго историческаго характера. Произошло это потому, что „добавленія г-на Павлуцкаго составлены, главнымъ образомъ, по Мутеру. На главѣ-же о русскомъ искусствѣ 19-го вѣка—очень сильно отразились статьи Бенуа. Вслѣдствіе этого книга имѣетъ двойственный характеръ“. Далѣе, рецензентъ находитъ со стороны Павлуцкаго нецѣлесообразнымъ введеніе въ *исторію* искусства не только вчерашняго, но и сегодняшняго. Такъ, по его мнѣнію, неосторожно въ краткомъ учебникѣ исторіи искусства останавливаться на историческомъ значеніи „Міра Искусства“. „Эстетическія понятія“, не безъ ироніи замѣчаетъ рецензентъ, „гг. Философова и Дягилева могутъ быть очень цѣнными и близкими въ истинѣ, но это во всякомъ случаѣ рано заносить на скрижали исторіи“.

Съ этимъ нельзя не согласиться. „Міръ Искусства“ еще не настолько старъ, чтобы его сдавать въ исторію.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

Мір Искусства



1902
№ 12.

1902. No. 12.

Оглавленіе.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ: снимки съ произведеній Серова, Головина, Бакста, Грабаря, Рёриха, Малявина, Бенуа, Пурвита, кн. Трубецкого, Голубкиной и Якунчиковой.

С. Коненковъ.—Два снимка съ его статуи „Самсонъ“.

А. Росленъ.—11 снимковъ съ его произведеній.

Обзоръ иностранныхъ изданій.—7 снимковъ.

Заставки и виньетки раб. М. Добужинскаго.

Приложеніе.

В. Серовъ.—Портретъ Государя Императора (фототипія).

ТЕКСТЪ.

В. Розановъ.—Гоголь.

Б. Бугаевъ.—Формы искусства.

С. Дягилевъ.—Оперныя реформы.

А. Ростиславовъ.—Книги.

Д. Философовъ.—Литературный чиновникъ.

Замѣтки.

Объявленія.

Sommaire.

ILLUSTRATIONS.

L'Exposition du „Monde Artiste“ à Moscou.

Reproductions des oeuvres de Séroff, Golovine, Bakst, Grabar, Röhrich, Maliavine, Benois, Purvit, Pr. Troubétzkoï, Goloubkina et Yakountchikowa.

S. Konenkow. — Deux reproductions de la sculpture „Samson“.

A. Roslin.—11 reproductions des oeuvres de l'artiste.

Revue des revues.—7 reproductions.

Frontispices et culs-de-lampe par M. Dobuzinski.

Hors-texte.

V. Séroff.—Portrait de S. M. l'Empereur (phototypie).

TEXTE.

V. Rosanow.—Gogol.

B. Bougaew.—Les formes d'Art.

S. Diaghilew.—Les réformes à l'Opéra.

A. Rostislavow.—Livres.

D. Filosofow.—La critique de M. Batiouchkow.

Notices.

Publications.

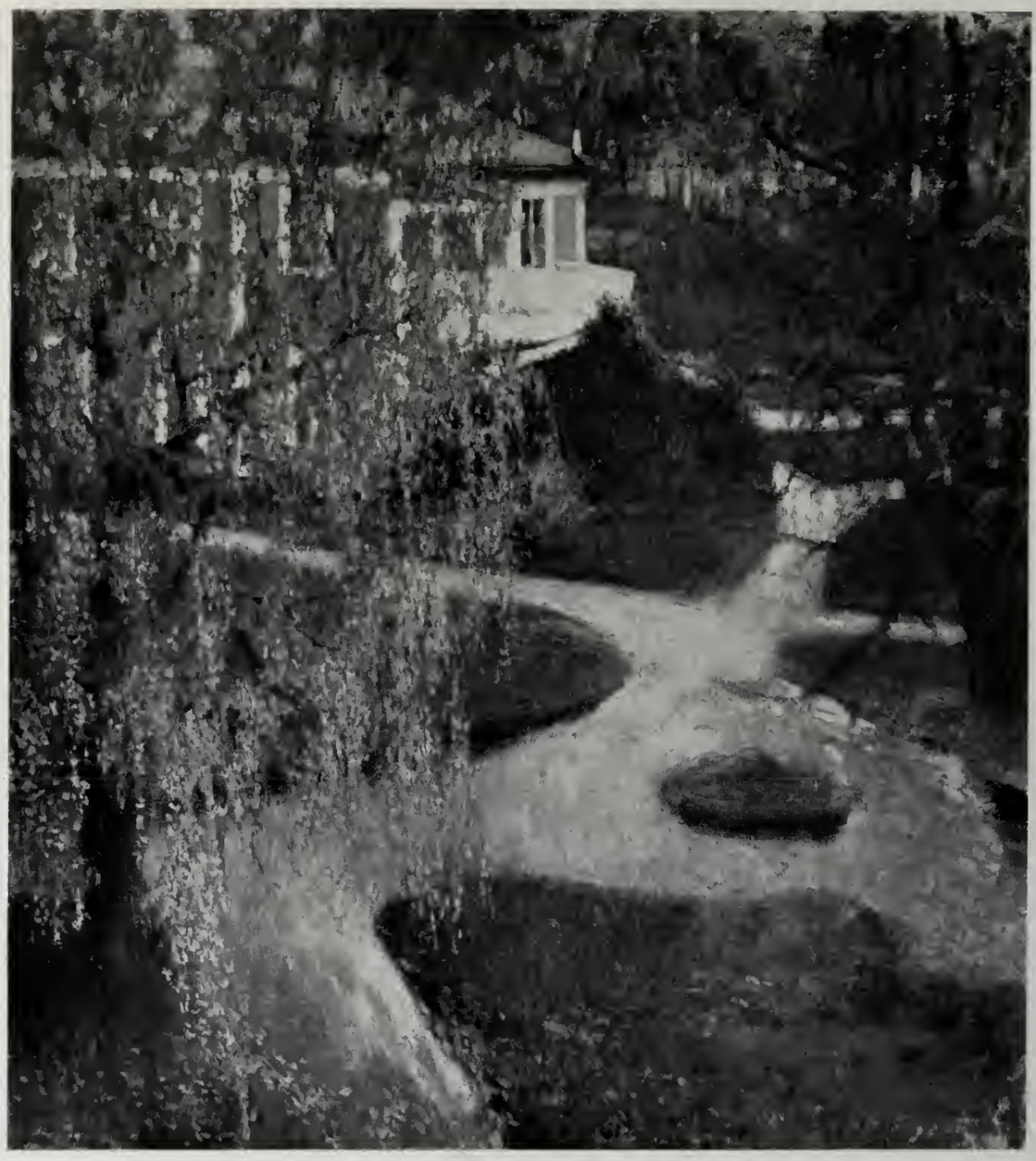
Е. Л. АНСЕРЕ.

В. Серовъ (W. Séroff).
Зима (пастель).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

А. Головинъ (A. Golovine).
Эскизъ декораціи къ балету „Волшебное Зеркальце“; лѣсъ дріадъ.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

А. Головинъ (A. Golovine).
Эскизъ декораціи къ балету „Волшебное Зеркальце“; жилище гномовъ.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Л. Бакстъ (L. Bakst).
Портретъ гр. Келлеръ.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.



И. Грабарь (I. Grabar).
Золотые листья.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Н. Рёрихъ (N. Roerich).
Городъ строятъ (пріобрѣтено въ Третьяковскую галлерею).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Л. Бакстъ (L. Bakst).
Сіамскій танецъ. Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г

М. Мамонтовъ (M. Mamontoff).
Съ терассы. Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Ф. Малявинъ (Ph. Maliavine).
Портретъ.
Выставка „Міра Искусства въ Москвѣ, 1902 г.

Н. Рёрихъ (N. Roerich).
На сѣверъ (пастель).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Н. Рёрихъ (N. Roerich).
Заповѣдное мѣсто.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

А. Бенуа (A. Benois).
Павловскій Дворецъ (пріобрѣтено въ Третьяковск. галл.).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

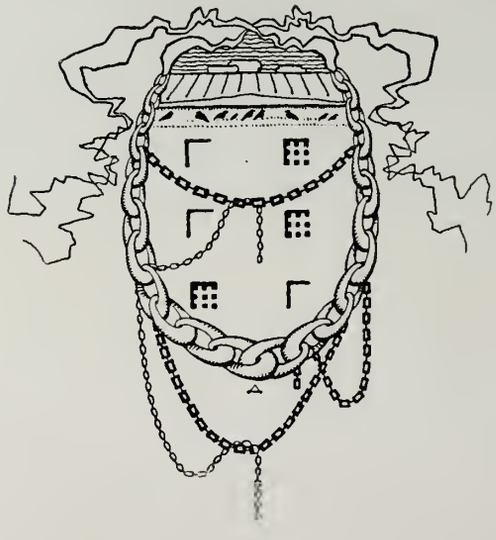
В. Пурвитъ (B. Pourvit).
Осень.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г,

Кн. П. Трубецкой (Pr. P. Troubetzkoy).
Портретъ М. С. Боткиной.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

Г А. олубкина (A. Goloubkina).
Странница.
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ, 1902 г.

М. Якунчикова (M. Jakountchikoff) † 14 Декабря 1902 г.
Петербургъ зимой (собств. Ф. И. Груса).
Выставка „Міра Искусства“ въ Москвѣ,' 1902 г.

М. Якунчикова (M. Jakountchikoff) † 14 Декабря 1902 г.
Паркъ (собств. И. С. Остроухова).
Выставка „Міра Искусства" въ Москвѣ, 1902 г.



С. Коненковъ (S. Konenkoff).
Самсонъ.
Ученическая выст. въ Импер. Акад. Художествъ, 1902 г.

С. Коненковъ (S. Konenkoff).
Сампсонъ.
Ученическая выст. въ Импер. Акад. Художествъ, 1902 г.

А. РОСЛЕНЪ

А. Рослен̀ъ (A. Roslin) 1718-1793 г.
Гр. Н. П. Шереметевъ.
Собств. гр. С. Д. Шереметева въ СПБургѣ.

*А. Рослен*ъ *(A. Roslin) 1718 - 1793 г.*
Цесаревичъ Павелъ Петровичъ.
Романовская галлерея.

А. Рослень (A. Roslin) 1718-1793 г.
Великая княгиня Марія Ѳеодоровна.
Романовская галлерея.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Росленъ (A Roslin) 1718 - 1793 г.
Кн. Вл. Б. Голицынъ.
Собств. кн. П. П. Голицына, въ имѣніи „Марьино“

А. Рослень (A. Roslin) 1718 - 1793 г.
Кн. Н. П. Голицына.
Собств. кн. П. П. Голицына, въ имѣніи „Марьино“.

А. Рослен̀ъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.
Ив. Ив. Шуваловъ.
Собств. Имп. Академіи Художествъ.
Выставка историческ. портретовъ въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Рослен̀ъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.
Ландграфиня А. И. Гессенъ-Гомбургская.
Собств. Имп. Академіи Художествъ.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Росленъ (A. Roslin) 1718 - 1793 г.
Кн. А. М. Бѣлосельскій.
Собств. кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго въ СПБургѣ.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Росленъ (A. Roslin) 1718-1793 г.
Кн. А. М. Бѣлосельская.
Собств. кн. Бѣлосельскаго-Бѣлозерскаго.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Росленъ (A. Roslin) 1718 1793 г.
Маркиза Зоя Маруцци.
Собств. Е. А. Боткиной въ СПБургѣ.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

А. Росленъ (A. Roslin) 1718-1793 г.
Кн. А. Б. Куракинъ.
Собств. М. С. фонъ-Дервизъ въ СПБургѣ.
Выставка историческ. портр. въ СПБургѣ, 1902 г.

Обзоръ иностранныхъ изданій.

Е. Шмидтъ-Шехтъ (E. Schmidt-Pecht).
Эмалированная керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).

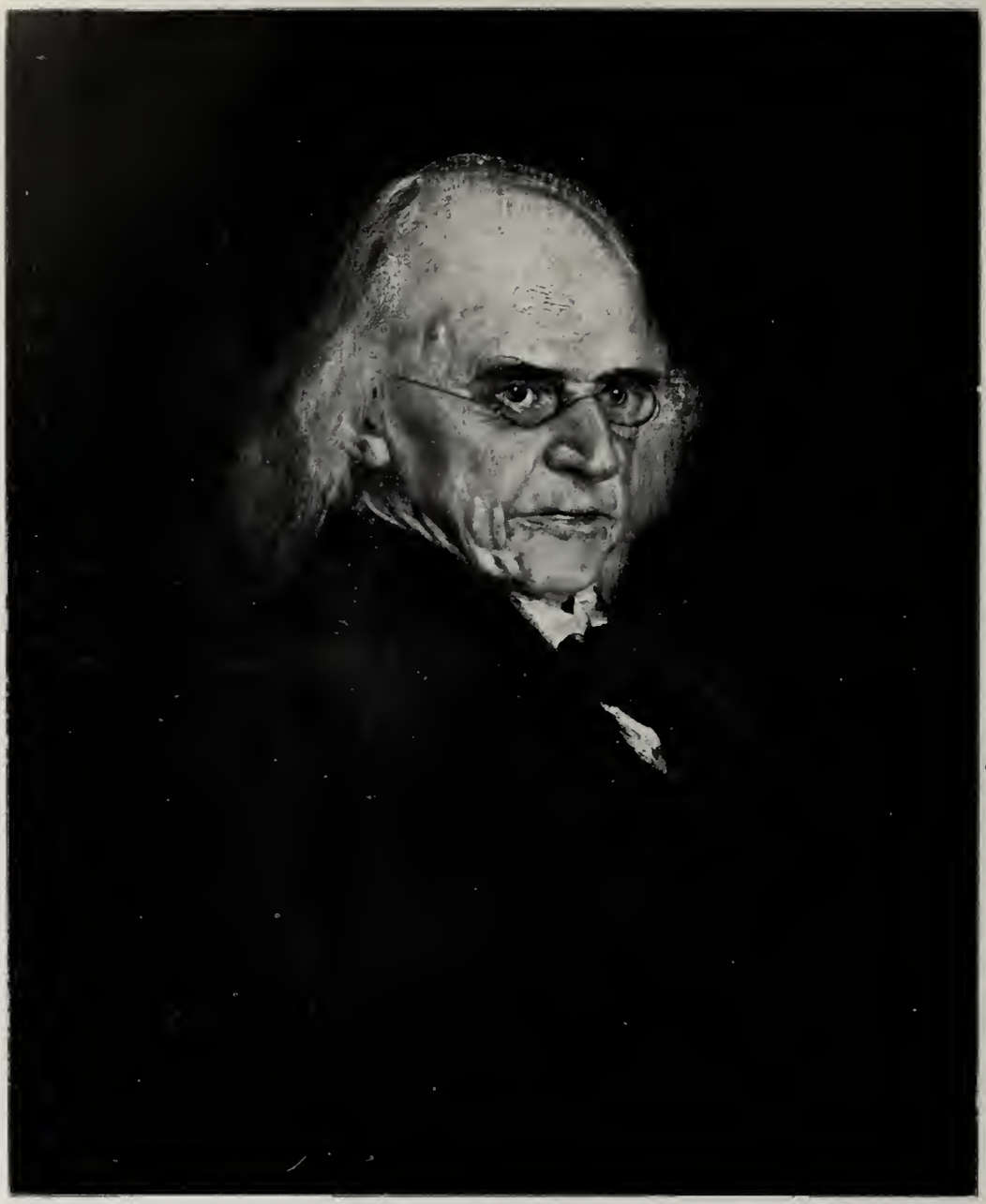
Е. Шмидтъ-Пехтъ (E. Schmidt-Pecht).
Эмалированная керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).

М. Лейперъ (Max Läuger).
Керамика.
(„Die Kunst“, 1902 г.).

М. Лейгеръ (Max Läuger).
Комната на выставкѣ въ Карлсруэ, 1902 г.
(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration", Darmstadt).

М. Лейгеръ (Max Läuger).
Комодъ; выставка въ Карлсруэ, 1902 г.
(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration", Darmstadt).

М. Лейгеръ (Max Läuger).
Комната на выставкѣ въ Карлсруэ, 1902 г.
(Alexander Koch's „Deutsche Kunst und Dekoration", Darmstadt).



Фр. Ленбахъ (Fr. Lenbach).
Портретъ Моммзена.
Мюнхенская выставка 1902 г.
(„Die Kunst“, 1902 г.).

ГОГОЛЬ.

Есть стиль языка. Но есть еще стиль души человѣческой и, соотвѣтственно этому, стиль цѣлостнаго творчества, исходящаго изъ этой души. Что такое стиль? Это планъ или духъ, объемлющій всѣ подробности и подчиняющій ихъ себѣ. Слово „стиль" взято изъ архитектуры и перенесено на словесныя произведенія. Стиль готическій, романскій, греческій, славянскій, византійскій обозначаютъ духъ эпохи, характеръ племени и вѣка, какъ-то связанный и понятно выражающійся въ линіяхъ зданій, храмовъ, дворцовъ. Стиль автора есть особая ковка языка или характеръ избираемыхъ имъ для воплощенія сюжетовъ, наконецъ—способъ обработки этихъ сюжетовъ, связанный съ духомъ автора и вполнѣ выражающій этотъ духъ. Извѣстно, что каждый сильный авторъ имѣетъ свой стиль; и только имѣющій свой стиль авторъ образуетъ школу, вызывая подражателей. Чѣмъ оригинальнѣе, поразительнѣе и новѣе стиль, чѣмъ, наконецъ, онъ прекраснѣе, тѣмъ большее могущество вноситъ съ собою писатель въ литературу.

За XIX вѣкъ русская литература пережила три стиля: карамзинскій, пушкинскій и гоголевскій. Кажется, не нужно объяснять, каковы они. Достаточно спросить читателя, правильно-ли мы угадали дѣло. Стиль Карамзина равно владѣетъ формою и содержаніемъ, отражаясь на ковкѣ фразы и выборѣ предметовъ повѣствованія, стихотворнаго пѣнія и изученія. Геніальный создатель „Исторіи Государства Россійскаго" не былъ или пренебрегалъ быть творцомъ-фантастомъ, довольствуясь не сотвореніемъ идеаловъ, а идеальнымъ освѣщеніемъ дѣйствительности. Мало кто такъ довѣрчиво и благородно любилъ дѣйствительность, какъ онъ. Это отразилось на его слогѣ. То величественный, какъ въ „Исторіи", то оживленный, какъ въ „Письмахъ русскаго путешественника", онъ вездѣ благоразуменъ, избѣгаетъ излишняго, не бурлитъ чувствами, и его творенія похожи на прекрасную

римскую тогу, съ легкимъ греческимъ оттѣнкомъ, которую добрый скиѳъ накидываетъ на плечи варваровъ и варварства. Россія съ любовью посмотрѣлась въ зеркало, которое онъ ей подставилъ; и хотя немного обманулась, увидя красивое свое отраженіе въ стеклѣ, но обманулась самымъ благороднымъ образомъ, даже самымъ полезнымъ, все время оправляясь, улучшаясь по показаніямъ немного неправдиваго зеркала, которое и льстило, и манило, и давало силы и бодрость къ улучшеніямъ. Языкъ и всѣ творенія Карамзина прекрасно-однообразны. Онъ все восходилъ къ болѣе серьезному, къ болѣе серьезнымъ темамъ. Но онъ никогда не мѣнялся самъ. Лобъ его, чело его царственно господствовали надъ остальными силами души, благоразумно правя ими, какъ патрицій вольноотпущенными и кліентами. Это былъ баринъ-помѣщикъ-вельможа екатерининскаго духа, но съ царствомъ въ умственной сферѣ. Всѣ захотѣли быть, всѣ побѣжали стать „крѣпостными“ этого великолѣпнаго экземпляра русской породы и лѣтъ на двадцать образовался въ литературѣ, письменности, печати, даже въ нравахъ гостиныхъ „карамзинскій стиль“.

Пушкинъ всегда любилъ и не могъ не любить Карамзина. Всякій благородный русскій долженъ любить Карамзина. Но Пушкинъ былъ болѣе мудръ, чѣмъ онъ. Онъ кое-что убралъ изъ римскихъ чертъ русской тоги, онъ пошевелилъ подъ нею плечами скиѳа; онъ вообще догадался, что мы—скиѳы. Но, геніальное сердце, онъ въ этомъ скиѳѣ открылъ сокровища, которыхъ, пожалуй, не было въ Капитоліѣ. Сущность Пушкина выражается въ совершенной естественности въ немъ русскаго, возвеличившагося до величайшей, до глубочайшей и высочайшей общечеловѣчности. Отъ поэмъ и романовъ до мельчайшихъ смѣхотворныхъ шутокъ, отъ такихъ, повидимому, иноземныхъ сюжетовъ, какъ „сцены изъ рыцарскихъ временъ“ и до стихотвореній съ не русскими именами, какъ, напр., „Играй, Адель, не знай печали“, онъ вездѣ является скиѳомъ, туземцемъ, но не самодовольнымъ, а который мудрымъ окомъ и внимательнымъ сердцемъ озираетъ панораму міра и народовъ; и мудрѣйшія слова слагаетъ о нихъ въ сердцѣ своемъ. Если-бы еще Пушкинъ видѣлъ міръ, путешествовалъ, что-бы мы отъ него имѣли! Карамзинъ украшалъ русскаго. Пушкинъ показалъ красоту его. Онъ разбилъ зеркало. Онъ велѣлъ дурнушкѣ оставаться дурнушкою; но въ замѣнъ внѣшней красивости, которой ей недостаетъ, онъ рѣчами своими и манерой обращенья вызвалъ всю душу ея наружу, такъ сказать потащилъ душу на лицо: и дурнушка стала безконечно милымъ и дорогимъ для русскаго сердца существомъ. Только съ Пушкина начинается русскій настоящій патріотизмъ, какъ уваженіе русскаго къ душѣ своей, какъ сознаніе русскаго о душѣ своей. Пушкинъ открылъ русскую душу—вотъ его заслуга.

Подвигъ Пушкина былъ до такой степени труденъ и онъ въ такой мѣрѣ зависѣлъ отъ гармоніи души его, что собственно въ „школѣ“ его мы имѣемъ одно безсиліе и внѣшность. „Пѣть“ природу, „какъ она есть“, вовсе не значитъ быть хотя-бы мелкою гранью алмаза-Пушкина. Все это не то. Не будетъ доставать внутренняго. Самыя страданія Пушкина (біографическія) и счастье слились въ какую-то гармонію. Вообще въ Пушкинѣ было много такъ сказать исторической „удачи“. Пушкинъ просто „удался“ матушкѣ-исто-

ріи; какъ и образованіе чуднаго алмаза вѣдь всего только „удается“ пластамъ земли, а не выдѣлывается ихъ преднамѣренными усиліями. Ни объяснить алмаза и Пушкина, ни дать теорію ихъ—невозможно. Можно ими обоими только пользоваться. Пушкинъ никогда не повторялся и, напр., Языковъ, Дельвигъ, Боратынскій—составляютъ лишь слабое выраженіе его школы. Скорѣе Пушкинъ отражается или имѣетъ себѣ „школу“ въ огромныхъ частяхъ (но не въ цѣломъ) творчества позднѣйшихъ великихъ нашихъ прозаиковъ; въ Тургеневѣ онъ болѣе живетъ, чѣмъ въ Языковѣ; огромныя полосы въ сотвореніи „Войны и мира“ имѣютъ въ себѣ Пушкинскую ткань. Хотя и Тургеневъ, и Толстой, уже по силѣ и самостоятельности своей, сами суть школа, суть солнца-человѣки, а не спутники-планеты другого солнца.

Гоголь—какой-то кудесникъ. Онъ создалъ третій стиль. Этотъ стиль назвали „натуральнымъ“. Но никто, и Пушкинъ не создавалъ такихъ чудодѣйственныхъ фантазій, какъ Гоголь. „Вій“ и „Страшная месть“ суть единственныя въ русской литературѣ, по фантастичности вымысла, повѣсти, и притомъ такія, которымъ авторъ сообщилъ живучесть, смыслъ, какое-то странное довѣріе читателя и свое. Я хочу сказать—въ нихъ чуешь какую-то истину, хотя ихъ фабула переступаетъ границы всякой возможности. Развѣ меньше, такъ сказать, фантазіи мысли, фантазіи мышленія, узкихъ и странныхъ его корридорчиковъ, въ „Невскомъ проспектѣ“, въ „Римѣ“? Наконецъ, что за странность разсказывается намъ въ „Носѣ“?! Но при этомъ дѣйствительно, рядомъ съ этимъ могуществомъ и съ этимъ призваніемъ къ фантастическому, Гоголь имѣлъ равное могущество и равное призваніе и къ натуральному, натуралистическому. Иногда кажется, что онъ носилъ въ субъектѣ своемъ міръ, совершенно подобный внѣшнему, и уже послѣдній з н а л ъ раньше, чѣмъ на него начиналъ глядѣть! Какъ мало въ сущности онъ видѣлъ Россію. Въ Москвѣ былъ остановками, въ Петербургѣ жилъ не долго, по „губерніямъ“ только проѣхался, но поставилъ зеркало, передъ которымъ канула вся Россія. И сколько онъ мелочей въ ней замѣтилъ, духовныхъ подробностей, но цѣнныхъ, но важныхъ, и на которыя до него никому не приходило въ голову обратить вниманіе. Наконецъ, какъ онъ уловилъ „стиль по преимуществу немощей ея“. „Знаете, на таможнѣ: обрадовался—вотъ отечество. Но первая фраза, какую я услыхалъ на русскомъ языкѣ, было слово одного таможеннаго чиновника другому: Чинъ чина почитай. Право“. И все. И всѣ это слышали, или подобное; слышали и забывали. Но Гоголь пригвоздилъ, „распялъ на крестѣ“ этотъ „стиль“ Россіи. И Россія должна быть безконечно благодарна ему, что силою чрезвычайнаго дарованія своего онъ убилъ этотъ гнусный стиль. При Карамзинѣ мы мечтали. Пушкинъ далъ намъ утѣшеніе. Но Гоголь далъ намъ неутѣшное зрѣлище себя, и заплакалъ, и зарыдалъ о немъ. И жгучія слезы прошли по сердцу Россіи. И она, можетъ быть, не стала лучше. Но тотъ конкретный образъ, какой онъ ненавидѣлъ въ ней, она сбросила, и очень быстро. Реформъ Александра II, въ ихъ самоувѣренности и энергіи, нельзя себѣ представить безъ предварительнаго Гоголя. Послѣ Гоголя стало не страшно ломать, стало не жалко ломать. Такимъ образомъ творецъ „Мертвыхъ душъ“ и „Ревизора“ былъ величайшимъ у насъ, внѣ сравненія съ нимъ кого-нибудь, политическимъ писателемъ. Царь-реформаторъ

пришелъ тѣмъ вторымъ и подлиннымъ „ревизоромъ“, о которомъ только упомянулъ, не выводя его, Гоголь. Да ужъ и не хотѣлъ-ли сатирикъ сказать комедіею современникамъ: „Вы всѣ только Хлестаковы, предварительные и не настоящіе; шуму отъ васъ много, много отъ васъ страху, а дѣла нѣтъ: но, подождите, будетъ настоящій ревизоръ“. Кто знаетъ, не заключалась-ли тутъ негласная сатира на все 25-лѣтіе, отъ декабристовъ до Севастополя. Не забудемъ, что Гоголь чрезвычайно любилъ абстракціи, обобщенія, панорамы. Что всѣ его творенія, въ особенности дѣловыя, сатирическія, въ сущности, есть схемы.

Гоголь—примѣръ великаго человѣка. Выложите вы его изъ русской дѣйствительности, жизни, духовнаго развитія: право, потерять всю Бѣлоруссію не страшнѣе станетъ. Огромная зіяющая пропасть останется на мѣстѣ, гдѣ стоитъ краткое „Гоголь“. Сколько дѣлъ, лицъ историческихъ, сколько теченій общественныхъ и духовныхъ явленій, если вырвать изъ нихъ „Гоголя“ и „Гоголевское“, получитъ сейчасъ другое теченіе, другую формировку, вовсе другое значеніе. Гоголь—огромный край русскаго бытія. Но съ чѣмъ-же онъ пришелъ къ намъ, чтобы столько совершить? Только съ душою своею, странною, необыкновенною. Ни средствъ, ни положенія, ни, какъ говорится, „связей“. Вотъ ужъ Агамемнонъ безъ арміи, взявшій Трою; вотъ хитроумно устроенный деревянный конь Улисса, который зажегъ пожаръ и убійства въ старомъ градѣ Пріама, куда его ввезли. Такъ Гоголь, маленькій, незамѣтный чиновничекъ „департамента подлостей и вздоровъ“ („Шинель“), сжегъ Николаевскую Русь. Не обращено, кажется, вниманія, что въ своихъ Костанджогло и Муразовыхъ онъ предсказалъ Губониныхъ, Кокоревыхъ, Кауфмановъ Барановыхъ. Бенардаки даже и по фамиліи похоже на Костанджогло. Изъ самой рисовки этихъ типовъ, типовъ Александровской эпохи, такъ чудодѣйственно угаданныхъ, видно, что „Иліонъ“ императора Николая онъ въ самомъ дѣлѣ обрекъ въ умѣ своемъ „на сожженіе“ и начиналъ „Ревизоромъ“ и „Мертвыми душами“ пожаръ едва-ли только „художнически-безсознательно“. Гоголь—великій творецъ-фантастъ; но припомнимъ же сколько въ немъ было преднамѣренности, обдумчивости, сколько было дальновидной хитрости въ его хиломъ и странномъ тѣльцѣ.

Біографы гадаютъ и по всему вѣроятію никогда не разгадаютъ Гоголя. А есть что разгадывать. Всѣ знаютъ о его скрытности и притворствѣ; но нельзя же отрицать, что въ творчествѣ своемъ онъ былъ безмѣрно искрененъ, горѣлъ, пылалъ въ немъ и не притворнымъ смѣхомъ, и не притворною любовью. И все-таки общее резюме о немъ біографовъ: „Гоголь молчаливъ и загадоченъ какъ могила; ничего въ немъ не понимаемъ“. При безспорной искренности его твореній, къ которымъ мы такъ мало имѣемъ окончательнаго „ключа“, остается думать, что Гоголь принадлежалъ къ тѣмъ рѣдкимъ мятущимся и страннымъ натурамъ, которыя и сами отъ себя не имѣютъ „ключа“. „Посланецъ Божій“—вотъ ему и всѣмъ такимъ имя. Гоголь не имѣлъ очень большого самообладанія. Посмотрите: онъ впечатлителенъ, онъ отдается вліяніямъ, отъ Пушкина до священника Матвѣя Ржевскаго,—онъ, столь могущественный человѣкъ. Онъ слабъ, онъ ищетъ опоры, этотъ насмѣшникъ и скрытый человѣкъ. Что же это значитъ? Онъ вѣчно борется съ собою; онъ вѣчно кого-то побораетъ въ себѣ. „Въ немъ былъ легіонъ бѣ-

совъ", — какъ сказано о комъ-то въ Евангеліи: „и они мучатъ и кричатъ въ немъ". И Гоголь былъ похожъ на такого „бѣсноватаго" или, пожалуй, на „ящикъ Пандоры" съ запертыми въ немъ самыми противоположными вѣтрами. Онъ вѣчно боится что-то „выпустить" изъ себя, таится, хитритъ, не говоритъ о себѣ всего другимъ; и вмѣстѣ въ этихъ другихъ явно ищетъ опоры противъ кого же, если не противъ себя. Онъ даже о своихъ твореніяхъ объяснялъ, что писаніе ихъ составляло ступени его внутренней съ собою борьбы, „улучшеній" себя. Онъ вѣчно кается - непонятно въ чемъ. Такой умѣренный и благоразумный съ виду человѣкъ. Мы все склонны объяснять болѣзнью. „Болѣзнь" да „болѣзнь" — какое легкое объясненіе: это deus ex machina не умныхъ біографовъ. Ибо почему, читатель, у насъ съ вами не быть такой геніальной болѣзни, съ такими-же причудами? Но у насъ есть только ревматизмы и тому подобные раціональные пустяки. Гоголь былъ, конечно, боленъ нравственными заболѣваніями, отъ чрезмѣрности душевныхъ глубинъ своихъ. Его трясло, какъ деревню на вулканѣ. Но въ чемъ секретъ его вулкана, изъ котораго сверкали по ночному небу зигзаги молній, текла лава, сыпался песокъ и лилась грязь: этого, не заглянувъ туда, нельзя сказать. А заглянуть—тоже нельзя. Только и можно сказать, что вулканъ былъ огромный, могучій, планетный; что это „духъ земли" заговорилъ въ немъ. Но больше этихъ поверхностныхъ словъ что-же мы можемъ сказать о немъ. И Гоголь вѣчно, всею своею біографіею, говорилъ: „мнѣ трудно". А что такое „трудно" и въ чемъ трудно—не умѣлъ и вѣроятнѣе всего не въ силахъ былъ объяснить. „Темно во мнѣ", „и самъ въ себѣ дна не вижу", „вамъ около меня грозно, а мнѣ съ собою страшно",—право, это какъ будто рвется изъ его біографіи. Но ничего болѣе яснаго.

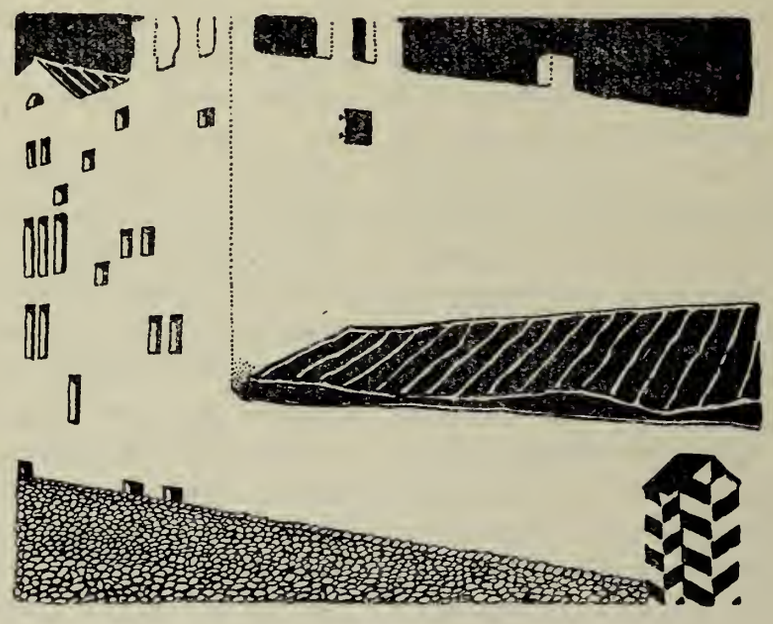
И вотъ этотъ „труждающійся" человѣкъ то давалъ намъ „Носъ", „Коляску", то выкладывалъ „Мертвыя души" и „Ревизора", и въ самые еще юные годы разсказалъ о „Страшной мести". Какая натуральная тамъ фигура пана Данилы: „отчего-же, отецъ, ты галушки отказываешься ѣсть. Это христіанское кушанье и его всѣ святые угодники Божіи кушали". Но поморщился панъ-отецъ и, отодвинувъ казацкое кушанье, молча потянулъ изъ фляжки какой-то черной водицы. Вотъ иногда кажется, что у Гоголя было немножко такой „черной водицы", гдѣ былъ и талисманъ его силы, и источникъ его вдохновъ. „Ужъ проплясалъ на славу казачка, ужъ разсмѣшилъ всѣхъ: когда-же есаулъ поднялъ иконы, вдругъ всѣ закричали, попятились, сторонясь отъ танцующаго казака: носъ у него удлинился и загнулся въ сторону, запрыгали зеленые глаза, изъ-за спины поднялся горбъ, и сталъ казакъ—старикъ". Какъ это похоже на біографію Гоголя, съ смѣхотворностью его „Сорочинской ярмарки" и разныхъ сказочныхъ диковинокъ, изъ-за которыхъ вдругъ полѣзли всѣмъ неожиданные глаголы, вплоть до непостижимой „Авторской исповѣди".

И попятились всѣ назадъ, и закричали, хватаясь за руки другъ друга:— „это—колдунъ".

Во всякомъ случаѣ „чародѣй" даже съ преобладающими добрыми намѣреніями, такъ сказать „колдунъ съ филантропическимъ образомъ мыслей", но все-таки съ этимъ именно древнимъ вѣдовскимъ въ себѣ началомъ, былъ въ натурѣ Гоголя; отъ этого „Вія" въ немъ, „огромнаго, во всю стѣну обросшаго землей, съ желѣзными вѣками на очахъ"—

шла его таинственная и рацiональная сила, его вѣдѣніе настоящаго и въ значительной степени будущаго. Только такой „вѣдунъ“ могъ написать „Невскій проспектъ“, „Портретъ“, „Коляску“ и около нея „Римъ“; задумать и Собакевича и Улиньку; смѣшаться и въ слезахъ, и въ смѣхѣ, удивляя друзей и оставляя недоумѣніе въ потомствѣ.

В. Розановъ.



М. Добужинскій (M. Dobuzinsky).

М. Добужинскій (*M. Dobuzinsky*).

ФОРМЫ ИСКУССТВА.

Искусство опирается на дѣйствительность. Воспроизведеніе дѣйствительности бываетъ или цѣлью искусства, или точкой отправленія. Дѣйствительность является по отношенію къ искусству какъ-бы пищей, безъ которой невозможно его существованіе. Всякая пища идетъ на поддержаніе жизни. Для этого необходимо ея усвоеніе. Переводъ дѣйствительности на языкъ искусства точно также сопровождается нѣкоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезомъ, приводитъ къ анализу окружающей дѣйствительности. Анализъ дѣйствительности необходимо вытекаетъ изъ невозможности передать посредствомъ внѣшнихъ пріемовъ полноту и разнообразіе всѣхъ элементовъ окружающей дѣйствительности.

Искусство не въ состояніи передать полноту дѣйствительности, т. е. представленія и смѣну ихъ во времени. Оно разлагаетъ дѣйствительность, изображая ее то въ формахъ пространственныхъ, то въ формахъ временныхъ. Поэтому искусство останавливается или на представленіи, или на смѣнѣ представленій: въ первомъ случаѣ возникаютъ пространственныя формы искусства, во второмъ случаѣ — временныя. Въ невозможности справиться съ дѣйствительностью во всей ея полнотѣ лежитъ основаніе схематизаціи дѣйствительности (въ частности, напримѣръ, стилизаціи). Сила произведеній искусства весьма часто связана съ простотой выраженія. Благодаря такой схематизаціи творецъ художественнаго произведенія имѣетъ возможность высказаться хотя и менѣе полно, но зато точнѣе, опредѣленнѣе.

Воспроизведеніе представленій независимо отъ времени сопровождается громадными трудностями. Съ одной стороны трудность передачи различныхъ пространственныхъ формъ; съ другой— передача всевозможныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ помощію внѣшнихъ средствъ. Если къ этому еще при-

соединить тотъ фактъ, что возможность охватить явленіе въ художественномъ изображеніи зависитъ отъ простоты, то намъ понятна необходимость дальнѣйшаго разложенія пространственной дѣйствительности на ея формы и краски.

Въ формахъ мы не ограничиваемся разсмотрѣніемъ отношенія свѣта къ тѣни. Насъ останавливаетъ и цвѣтъ, и качество формы, т. е. вещество формы. Цвѣтъ формы является звеномъ, соединяющимъ искусство формы съ живописью; вещество формы заставляетъ насъ подчеркнуть возможность существованія еще одной отрасли искусства, такъ сказать, вещества. Качество вещества, его характеръ можетъ быть предметомъ искусства. Здѣсь мы стоимъ на самой границѣ изящныхъ искусствъ. Здѣсь нащупываемъ два корня, идущіе отъ изящнаго искусства къ наукѣ и художественной промышленности. Здѣсь начинается послѣдовательное расширеніе самаго понятія объ искусствѣ: оно все болѣе и болѣе является намъ какъ искусность (искусственность). Здѣсь-же исчезаетъ глубина и высота задачъ искусства.

Подчеркнувъ значеніе качества вещества въ искусствахъ формы, обратимся къ самой классификаціи этихъ формъ. Характеризуя одинъ родъ, какъ искусство формъ органическихъ, а другой, какъ формъ неорганическихъ, мы не особенно далеки отъ истины, если скульптуру назовемъ искусствомъ формъ органическихъ, а зодчество неорганическихъ.

Такое опредѣленіе зодчества и скульптуры кажется парадоксальнымъ. Напримѣръ: развѣ въ колоннѣ мы не имѣемъ стремленія изобразить стволъ дерева? Если типъ колонны и возникъ изъ подражанія стволу дерева, то подражаніе это до такой степени внѣшне и формально (не по существу), что на немъ не стоитъ долго останавливаться. Единственная постоянная тема зодчества, по Шопенгауэру, это опора и тяжесть. „Самымъ частымъ выраженіемъ этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колоннъ представляетъ собою какъ-бы генералъ-басъ всей архитектуры". (Міръ, какъ воля и представленіе, II т., 500 с.). Далѣе Шопенгауэръ указываетъ на эстетическое наслажденіе, вытекающее изъ нормальности соотношенія между тяжестью и опорой. Отсюда ясно—колонна изображаетъ прежде всего идею нормальной подпоры, а уже затѣмъ она является, какъ подражаніе стволу.

Такимъ образомъ, мы пришли къ признанію трехъ пространственныхъ формъ искусства, а именно: 1) живописи; 2) скульптуры; 3) зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характеръ формы для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекаетъ пренебреженіе рисункомъ и формой въ живописи, какъ и пренебреженіе краской въ зодчествѣ и скульптурѣ.

Въ мірѣ существуетъ смѣна представленій. Временныя формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смѣнѣ, выдвигаютъ движеніе на первый планъ. Отсюда значеніе ритма, какъ характера временной послѣдовательности въ музыкѣ, искусствѣ чистаго движенія.

Если музыка—искусство безпричиннаго, безусловнаго движенія, то въ поэзіи это движеніе обусловлено ограниченно, причинно. Вѣрнѣе, поэзія—мостъ, перекинутый отъ пространства къ времени. Здѣсь совершается, такъ сказать, переходъ отъ пространственности къ временному. Въ нѣкоторыхъ родахъ поэзіи

особенно ярко сказывается этотъ переходный характеръ ея; эти роды являются узловыми, центральными (напр., драма). Такого рода центральность ихъ положенія создаетъ и особенный интересъ къ нимъ. Отсюда тѣсная связь ихъ съ духовнымъ развитіемъ человѣчества.

Итакъ поэзія—узловая форма, связующая время съ пространствомъ. Соединеніе пространства и времени является по Шопенгауэру сущностью матеріи. Шопенгауэръ опредѣляетъ ее какъ законопричинность въ дѣйствіи. Отсюда необходимость причинности и мотивацiи въ поэзіи, какъ формы „закона основанія“ [1]). Эта причинность можетъ выражаться разнообразно: то какъ сознательная ясность, сопровождаемая понятіями, то какъ внутренняя обоснованность поэтическихъ образовъ, то какъ и то, и другое. Логическая послѣдовательность является, выражаясь образно, какъ-бы проэкціей причинности на плоскость нашего сознанія, понимая подъ нашимъ сознаніемъ то, что Шопенгауэръ опредѣляетъ какъ разумное знаніе: „Знать—значитъ имѣть въ своемъ духѣ для произвольнаго употребленія такія сужденія, которыя имѣютъ въ чемъ-либо, внѣ себя самихъ, достаточное основаніе познанія (Шоп., I книга, I томъ)“. Поэтическіе образы, возбуждая наше сознаніе, сопровождаются имъ болѣе всѣхъ прочихъ формъ искусства. Отсюда ключъ къ важнымъ недоразумѣніямъ въ области критической оцѣнки художественныхъ образовъ. Эти недоразумѣнія обнаруживаются во всей своей силѣ, какъ скоро требованіе разумной ясности — этой проэкціи причинности — мы поставимъ во главѣ прочихъ требованій, которымъ должны удовлетворять образы поэзіи. Здѣсь происходитъ явленіе аналогичное консонансу: колебаніе струны, передаваемое воздушной средою ряду струнъ одинаковой высоты тона, не передается струнамъ иныхъ тоновъ. Внутренняя осмысленность, связующая рядъ поэтическихъ образовъ, часто сопровождается и внѣшней осмысленностью, т. е. выраженіемъ сознательной связи, существующей между этими образами, какъ рефлексомъ. Отсюда нельзя заключать къ сознательной ясности, какъ непремѣнному условію поэтическаго творчества. Между тѣмъ подобныя заключенія бываютъ сплошь и рядомъ. „Сознаніе“, по словамъ Шопенгауэра, „это только поверхность нашего духа, въ которомъ мы не знаемъ внутренняго ядра...“ и далѣе: „то, что даетъ сознанію единство и связность, не можетъ обусловливаться сознаніемъ“. Требованіе сознательной связности отъ поэтическихъ произведеній происходитъ отъ смѣшенія двухъ формъ закона основанія, формъ, опредѣляемыхъ Шопенгауэромъ, какъ законъ основанія познанія, господствующій въ классѣ отвлеченныхъ представленій и какъ законъ основанія бытія, примѣнимый къ классу конкретныхъ явленій. Творчество руководитъ сознаніемъ, а не сознаніе творчествомъ. Въ разсудочныхъ

[1]) Замѣтимъ, что Шопенгауеръ понимаетъ всѣ первоначальныя функціи познанія, какъ проявленія „закона достаточнаго основанія“. Послѣдній является для него всеобъемлющей категоріей. Какъ-бы ни дѣйствовалъ a priori человѣческій умъ—это всегда будетъ происходить въ формахъ „закона достаточнаго основанія“. А этотъ законъ, во всѣхъ своихъ видахъ, имѣетъ свои корни въ одномъ и томъ-же изначальномъ свойствѣ и внутреннемъ качествѣ нашей способности познанія.

Законъ „достаточнаго основанія“ проявляется въ четырехъ формахъ. Шопенгауеръ вводитъ для нихъ слѣдующія названія: основаніе становленія (Werden), познанія (Erkennen), бытія (Sein), мотивацiи (Handeln). Онъ отмѣчаетъ, что здѣсь идетъ дѣло не о четырехъ различныхъ основаніяхъ, а объ одномъ и томъ-же основаніи, которое является въ различныхъ формахъ. И онъ обозначаетъ это образнымъ выраженіемъ: „четвероякій корень закона основанія“. Ср. Фолькельтъ. „Шопенгауеръ. Его личность и ученіе“.

Примѣч. ред.

произведеніяхъ искусства, по словамъ Гете, „чувствуешь намѣреніе и разстраиваешься...“ Kunst происходитъ отъ слова können (умѣть); „кто не умѣетъ, у того есть намѣренія...“ (Гансликъ, О прекр. въ музыкѣ)... „Если мы видимъ, какъ сквозь всѣ богатыя средства искусства сквозитъ ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятіе и въ концѣ-концовъ выступаетъ наружу, мы испытываемъ отвращеніе и негодованіе...“ (Міръ, к. в. и пр. 2 т., глава XXXIV). „Художественное произведеніе приводитъ насъ въ восторгъ и въ восхищеніе именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательнаго пониманія; отъ этого и зависитъ могущественное дѣйствіе художественно-прекраснаго, а не отъ частей, которыя мы можемъ анализировать въ совершенствѣ...“ (Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ). По Гартману, цѣлое дается геніальному замыслу заразъ безъ всякаго труда; сознательная-же комбинація создаетъ единство путемъ труднаго прилаживанія частностей. Съ особеннымъ удовольствіемъ цитирую эти слова великаго ученаго, двухъ выдающихся философовъ, поэта, а также извѣстнаго музыкальнаго критика, въ которыхъ они совпадаютъ. Теоретически весьма многіе согласны съ независимостью художественнаго творчества отъ сознанія. На практикѣ обнаруживается обратное: признаніе свободы творчества по-просту замѣняется допущеніемъ поэтическихъ разговоровъ объ этомъ.

„Ты царь—живи одинъ: дорогою свободной
„Иди, куда тебя влечетъ свободный умъ...“

Эти слова о поэтической свободѣ мы допускаемъ, а любой стихотворный отрывокъ, гдѣ осуществлена эта свобода творчества (напр., у Фета), мы боимся признать. Въ этой инстинктивной боязни къ свободѣ творчества сказывается безсиліе толпы отличить геніальное отъ безумнаго; безпутство мысли не отличается отъ полета мысли, зоркость взгляда близорукіе способны назвать галлюцинаціей. Осмѣять всегда безопаснѣе...

„Надъ кѣмъ смѣетесь?.. Надъ собой смѣетесь...“
...„Услышишь судъ глупца и смѣхъ толпы холодной...“

Посредственность изображаемаго является одной изъ типичнѣйшихъ чертъ поэзіи. Въ другихъ искусствахъ мы или созерцаемъ пространственныя формы, или слушаемъ, т. е. созерцаемъ послѣдовательное чередованіе звуковъ. Въ обоихъ случаяхъ наши созерцанія носятъ характеръ непосредственности. Въ поэзіи, на основаніи читаемаго, мы возсоздаемъ образы и смѣну ихъ. Вѣрность нашихъ созерцаній будетъ зависѣть отъ вѣрности воспроизведенія сознаніемъ описываемыхъ образовъ и явленій. Поэзія всеобъемлюща, но посредственна. Здѣсь русло искусства, начинающееся съ зодчества, какъ-бы разливается широкимъ озеромъ, но мелѣетъ, разбивается на множество рукавовъ, пока черезъ драму и оперу не соберется въ чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выраженіе идей является по Шопенгауэру задачей искусства; музыку-же онъ противополагаетъ всѣмъ искусствамъ, говоря, что она выражаетъ волю, т. е. сущность вещей по Шопенгауэру; постигать явленіе an sich — значитъ, слушать его музыку, т. е. здѣсь мы всего ближе къ возможности этого постиженія.

Пространство обладаетъ тремя измѣреніями, время—однимъ. Въ переходѣ отъ пространственныхъ формъ искусства къ временной (къ музыкѣ), замѣ-

чается строгая постепенность. Такая-же постепенность существуетъ въ стремленіи наукъ стать на математическую (аритмологическую) точку зрѣнія. На основаніи Шопенгауэра можно провести параллель между этими стремленіями наукъ и искусствъ к ъ о д н о м у-ж е, но съ разныхъ сторонъ. Музыка является, т а к ъ с к а з а т ь, м а т е м а т и к о й д у ш и, а м а т е м а т и к а—м у з ы к о й у м а. Нигдѣ мы не имѣемъ такой близости и противоположности въ одно и то-же время, какая существуетъ между постиженіемъ явленій (музыкой) и изученіемъ сходства и различія въ области количественнаго измѣненія ихъ (математика). „Н а ш е с а м о с о з н а н і е и м ѣ е т ъ с в о е ю ф о р м о ю н е п р о с т р а н с т в о, а т о л ь к о в р е м я“, говоритъ Шопенгауэръ. Въ мірѣ господствуетъ движеніе, имѣющее формою познанія время, а представленіе является моментальной фотографіей этой непрерывной смѣны явленій, этого вѣчнаго движенія. Всякій пространственный образъ, становясь доступнымъ нашему сознанію, является необходимо связаннымъ, такъ или иначе, съ временемъ; законъ познанія имѣетъ своимъ основаніемъ законъ причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетаніе пространства и времени. Съ приближеніемъ пространственныхъ формъ искусства къ временной, растетъ значеніе причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требованіе причинности отъ пространственныхъ образовъ уже намекаетъ намъ на связь ихъ съ музыкой; не будь музыки, необходимо связанной съ временемъ черезъ послѣдованіе звуковыхъ колебаній, въ формахъ, подчиненныхъ пространству, мы не усматривали-бы причинности этихъ образовъ. Отсюда впервые зарождается мысль о вліяніи музыки на всѣ формы искусствъ при ея независимости отъ этихъ формъ.

Забѣгая впередъ, скажемъ, что всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность, а конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе.

Выражаясь кантовскимъ языкомъ — всякое искусство, исходя изъ феноменальнаго, углубляется въ „ноуменальное“ [1]); формулируя нашу мысль языкомъ Шопенгауэра,—всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли; или, говоря въ духѣ Ницше—всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней д у х а м у з ы к и... Или, по Спенсеру,—всякое искусство устремляется въ будущее [2]).

Универсальное значеніе послѣдней формулы весьма важно при разсмотрѣніи искусства съ религіозно-символической точки зрѣнія.

Высокое значеніе, которое я придаю музыкѣ, вполнѣ совпадаетъ съ мнѣніемъ о ней людей, глубоко понимающихъ ее (Шопенгауэръ, Ницше, Гансликъ, Гельмгольцъ).

Располагая изящныя искусства въ порядкѣ ихъ совершенства, мы получаемъ слѣдующія пять главныхъ формъ 1) зодчество, 2) скульптура, 3) живопись, 4) поэзія, 5) музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущіе всѣмъ формамъ, причудливо переплетены въ каждой формѣ. Выдвигаясь на первый планъ, они образуютъ, такъ сказать, центръ этой формы. Такъ: хотя элементъ цвѣтности мы считаемъ центральнымъ для живописи, однако безформенная живопись или безсмысленная живопись (т. е. лишенная внѣшняго смысла) до нѣкоторой степени осу-

---

[1]) Оговариваюсь: я употребляю терминъ „ноуменальное“ не въ специфически кантовскомъ смыслѣ.

[2]) Спенсеръ признаетъ, что въ музыкѣ зарождаются чувства, дающія пищу новымъ формамъ душевной жизни.

ществима лишь въ орнаментѣ. Съ одной стороны, орнаментъ нисколько не выигрываетъ отъ придаваемаго ему смысла, орнаментъ и безъ этого смысла выразитъ индивидуальность народа. Съ другой стороны, немыслимо требовать отъ живописи одной орнаментальности. Въ исторической, жанровой и религіозной живописи насъ останавливаетъ смыслъ изображаемаго. Здѣсь-же мы обращаемъ вниманіе и на форму. Намъ дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джіотто, Сандро Ботичелли, но мы восхищаемся формами Микель-Анжело, Беклина. Причинность, мотивація—главнѣйшіе элементы поэзіи; причинный элементъ въ живописи приближаетъ ее къ поэзіи—искусству болѣе совершенному. Красота и отчетливость формы — это звено, соединяющее живопись съ менѣе совершеннымъ искусствомъ — искусствомъ формы. Въ поэзіи мы наблюдаемъ элементы, свойственные и пространственнымъ, и временнымъ формамъ: представленія и смѣну ихъ, сочетаніе формальнаго съ музыкальнымъ. Помимо музыкальности поэтическихъ произведеній въ несобственномъ смыслѣ, можно говорить о музыкальности въ собственномъ смыслѣ. Въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія мы усматриваемъ большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношеніе автора къ собственнымъ поэтическимъ образамъ часто сквозитъ въ характерѣ словъ и способѣ ихъ расположенія. Стиль поэта или писателя является, такъ сказать, безсловеснымъ акомпаниментомъ къ словесному выраженію поэтическихъ образовъ. Глубокій писатель не можетъ обладать дурнымъ стилемъ. Плохой писатель не имѣетъ стиля. Стиль, какъ музыкальный акомпаниментъ, можетъ играть видную роль.

При устномъ произношеніи значеніе музыкальности поэтическихъ образовъ выростаетъ: многія мѣста изъ Гомера и Виргилія напрашиваются на устное произношеніе. Въ пѣснѣ музыкальный смыслъ переростаетъ формальный. Намъ важнѣе „какъ поется“ что либо, чѣмъ „что поется“. Пѣсня — мостъ между поэзіей и музыкой. Изъ пѣсни выросла и поэзія, и музыка. „Съ исторической точки зрѣнія музыка развилась изъ пѣсни“, говоритъ Гельмгольцъ въ своемъ сочиненіи: „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“ (стр. 511); Народная-же пѣсня, по словамъ Ницше, „прежде всего имѣетъ для насъ значеніе, какъ музыкальное зерцало міра, какъ самобытная мелодія, ищущая себѣ затѣмъ параллельнаго сновидѣнія (т. е. образа) и выражающая его въ стихахъ. Такимъ образомъ мы видимъ, что въ стихахъ народная пѣсня стремится всѣми силами подражать музыкѣ“. (Происх. траг.) Мы можемъ предполагать характеръ музыкальнаго развитія и дальнѣйшаго обособленія музыки отъ пѣсни черезъ развитіе акомпанимента; отсюда пошли разнообразныя формы музыки. Интеграція этихъ формъ совершалась сравнительно недавно въ симфоніи и сонатѣ (симфонія для одного инструмента). Изъ развитія словъ пѣсни развились всѣ формы поэзіи; эпическая, лирическая и драматическая. Въ дивирамбахъ въ честь Діониса мы имѣемъ зерно будущей драмы и оперы. Въ настоящую минуту драма все болѣе и болѣе тяготѣетъ къ музыкѣ (Ибсенъ, Метерлинкъ и др.), а опера—къ музыкальной драмѣ; и это стремленіе въ значительной степени осуществлено (Вагнеръ).

Изъ вышесказаннаго вытекаетъ одно несомнѣнное слѣдствіе: формы искусства способны переходить другъ въ

друга, переплетаться другъ съ другомъ, проникаться духомъ ближе лежащихъ формъ. Элементы болѣе совершенной формы, проникая въ форму менѣе совершенную, одухотворяютъ ее. И обратно. Напримѣръ: исключительная живописность стихотвореній Сюлли Прюдома или Марія-Хозе-Эредіа придаетъ имъ холодность: исключительное тяготѣніе къ изображенію формы въ живописи порицается Рескинымъ. Интересно, что античная культура не дала пышнаго расцвѣта живописи, а христіанская дала. Съ распространеніемъ христіанства въ искусствахъ пространственныхъ формъ центръ тяжести переносится на болѣе совершенную форму; съ распространеніемъ христіанства высочайшее искусство—музыка, вполнѣ освобождаясь отъ поэзіи, получаетъ самостоятельность и развитіе.

Въ настоящую минуту человѣческій духъ находится на перевалѣ. За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Подавляющій ростъ музыки до Бетховена и расширеніе сферы ея вліянія отъ Бетховена до Вагнера—не прообразъ-ли такого перевала?

Формулируемъ-же два вѣроятныхъ слѣдствія, которыя напрашиваются изъ вышесказаннаго.

1) Каждая форма искусства есть равнодѣйствующая между ближе лежащими формами.

2) Возрожденіе каждой формы искусства зависитъ отъ воздѣйствія на нее болѣе совершенной формы; обратное воздѣйствіе ея на эту форму ведетъ къ упадку этой формы.

Отсюда, однако, не слѣдуетъ, что сперва возникали менѣе совершенныя формы проявленія изящнаго: всѣ проявленія потенціально заключены въ пѣснѣ. Отсюда пошла безконечная дифференціація. Прогрессъ живописи, скульптуры и зодчества зависѣлъ не только отъ психическаго развитія человѣчества, но и отъ развитія техническихъ средствъ.

Характерно, что каждое вышележащее искусство заключаетъ въ себѣ всѣ нижележащія, переводя ихъ на свой языкъ. Искусства формы въ томъ смыслѣ заключены въ живописи, что она, будучи въ состояніи передать на плоскости эти формы, присоединяетъ еще возможность красочной передачи ихъ. Поэзія, заключая въ себѣ изображеніе всей дѣйствительности, заключаетъ и пространственныя формы. Музыка, какъ мы увидимъ ниже, обнимаетъ собою всевозможныя комбинаціи дѣйствительности.

Слѣдуетъ замѣтить, что въ настоящую минуту уже опредѣлились главнѣйшія формы искусства. Дальнѣйшее развитіе ихъ связано съ искусствомъ, стоящимъ во главѣ ихъ, т. е. съ музыкой, которая все властнѣе и властнѣе накладываетъ свою печать на всѣ формы проявленія прекраснаго. Въ настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ вліянія музыки на искусство. Не будутъ-ли всѣ формы проявленія прекраснаго все болѣе и болѣе стремиться занять мѣста обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. къ музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно.

II.

Въ каждой формѣ искусства сквозитъ ея смыслъ. Подъ формой искусства мы разумѣемъ способы выраженія изящнаго, связанные другъ съ другомъ опредѣленнымъ единствомъ ихъ внѣшняго обнаруженія. Для многихъ видовъ поэзіи такимъ единствомъ будетъ слово, для живописи—краска, для музыки—звукъ, для скульптуры и архитектуры—вещество. Имѣется возможность говорить о качествѣ и количествѣ необходимаго матеріала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество матеріала для формы было наилучшимъ образомъ приспособлено къ выраженію содержанія. Полнота передачи художественнаго содержанія зависитъ не только отъ количества матеріала, но и отъ качества его. Лаконизмъ является существенною чертою искусства: лучше недосказать, чѣмъ пересказать. Форма и содержаніе находятся, такъ сказать, въ обратномъ отношеніи другъ къ другу.

Художественное содержаніе, связанное формой, является намъ въ оболочкѣ конкретныхъ образовъ и смѣны ихъ. Нѣкоторыя формы искусства даютъ возможность познавать это художественное содержаніе посредствомъ малаго количества матеріальныхъ представленій: онѣ являются наиболѣе удовлетворяющими назначенію искусства.

Разсмотримъ-же съ этой точки зрѣнія главнѣйшія формы изящныхъ искусствъ и посмотримъ, какіе выводы являются слѣдствіемъ подобнаго разсмотрѣнія.

Въ наименѣе совершенныхъ формахъ искусства формальное воспроизведеніе дѣйствительности наиболѣе полное. Формы эти—зодчество и скульптура. Въ дѣйствительности каждый образъ занимаетъ въ пространствѣ положеніе, опредѣляемое тремя измѣреніями; въ скульптурѣ и зодчествѣ художественные образы могутъ быть воплощены не иначе, какъ въ трехъ измѣреніяхъ. Существенное разсмотрѣніе этихъ формъ необходимо ведетъ къ признанію, что онѣ наиболѣе односторонне охватываютъ дѣйствительность. Отчасти упуская красочное разнообразіе образовъ дѣйствительности, а также и смѣну ихъ,

искусства формы суживаютъ и самый выборъ этихъ образовъ. Предметами изображенія могутъ служить лишь нѣкоторые образы дѣйствительности, да и то въ ихъ отвлеченной, условной формѣ.

Въ живописи мы имѣемъ дѣло съ проэкціей дѣйствительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственныя формы, измѣряемыя высотой, длиной и широтой, мы тѣмъ самымъ переходимъ отъ трехъ измѣреній къ двумъ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ внѣшней идеализаціей дѣйствительности; такая идеализація позволяетъ однако намъ изображать эту дѣйствительность въ болѣе широкихъ размѣрахъ: въ архитектурѣ и скульптурѣ это недоступно. Перенесеніе пространственнаго представленія на плоскость въ значительной мѣрѣ освобождаетъ насъ отъ чисто физическаго труда; этотъ трудъ является необходимымъ условіемъ при воплощеніи архитектурныхъ и скульптурныхъ памятниковъ. Внутренняя энергія, не отвлекаемая посторонними препятствіями, въ большей мѣрѣ передается картинѣ или фрескамъ: среди произведеній кисти мы имѣемъ образчики передачи наиболѣе тонкихъ душевныхъ сторонъ дѣйствительности.

Отвлекаясь, такъ сказать, отъ одного измѣренія, мы какъ-бы пріобрѣтаемъ возможность охватить дѣйствительность и съ красочной стороны. Красочное изображеніе дѣйствительности — наиболѣе типичная черта живописи. Въ скульптурѣ формы дѣйствительности, изображаемыя посредствомъ вещества, зачастую представляютъ для насъ интересъ съ точки зрѣнія игры свѣта и тѣни. Въ живописи насъ интересуетъ и красочная сторона дѣйствительности.

Въ искусствахъ намъ важно, чтобы наименьшее количество матеріала наиболѣе полно выразило содержаніе, которое желаетъ въ него вложить художникъ. Послѣдовательное разсмотрѣніе количества и качества матеріала, потребнаго для воплощенія художественнаго замысла въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи, и приводитъ насъ къ слѣдующему заключенію: изъ пространственныхъ формъ искусства—живопись наиболѣе совершенная форма, между нею и зодчествомъ занимаетъ мѣсто скульптура.

И дѣйствительно, при помощи небольшого количества красокъ мы достигаемъ наиболѣе полнаго изображенія на полотнѣ не только отдѣльнаго образа или группы образовъ, но и цѣлыхъ событій. Зодчество и скульптура не могутъ изображать большихъ пространствъ: въ живописи возможно подобное изображеніе (напр., пейзажъ). Уменьшеніе внѣшнихъ препятствій стоитъ какъ-бы въ прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергія, не тратясь на преодолѣніе этихъ препятствій, болѣе полно переходитъ въ воплощенный образъ. Этотъ образъ можетъ обладать большей потенціальной силой.

Рабское копированіе дѣйствительности не можетъ привести къ тожеству между изображеніемъ и предметомъ изображенія. Внутренняя правда передаваемаго предмета является главнѣйшимъ предметомъ изображенія. Не сама картина должна выдвигаться на первый планъ, а правдивость переживаемыхъ эмоцій и настроеній, вызываемыхъ въ насъ той или иной картиной природы. Такое пониманіе задачъ изображенія дѣйствительности вытекаетъ отнюдь не изъ чувства пренебреженія къ дѣйствительности, а изъ чувства глубокой любви къ природѣ. Вопросъ о правдѣ въ природѣ гораздо сложнѣе, запутаннѣе, чѣмъ онъ кажется на первый взглядъ.

Внутренняя правда изображаемаго можетъ быть различно понимаема. Одна и та-же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выраженію Золя, сквозь призму ихъ души. Каждый художникъ увидитъ въ ней различныя стороны. Отсюда индивидуализмъ до извѣстной степени необходимъ въ живописи; индивидуальны художники, индивидуальны и художественныя школы. Каждая школа можетъ дать и талантливыхъ художниковъ и бездарностей. Вопросъ о задачахъ живописи не касается художественныхъ школъ. Онъ стоитъ надъ всѣми школами. Вопросъ о красотѣ тоже не касается направленій живописи. Красота разнообразна и чувство красоты гораздо сложнѣе, нежели многимъ кажется. „Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имѣя между собою ровно никакихъ общихъ признаковъ, кромѣ того, что мы находимъ ихъ прекрасными. Такой приговоръ этимъ теоріямъ (т. е. теоріямъ, стремящимся къ слишкомъ поспѣшному объединенію красоты) и сдѣланъ Стюартомъ". Это говоритъ М. М. Троицкій въ своемъ сочиненіи „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи".

Живопись не ремесло. Она и не фотографія. Живопись отличается отъ раскрашенной фотографіи, олеографіи и т. д. индивидуализмомъ въ пониманіи внутренней правды изображаемаго. Отношеніе къ природѣ людей, посвятившихъ свою жизнь изученію различныхъ свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ оттѣнковъ ея, и людей, въ кои вѣки удостоивающихъ ее вниманіемъ, не всегда совпадаютъ; разговорная рѣчь не совпадаетъ съ научной или философской. Не интересуясь вопросами науки или философіи, мы скромно умолкаемъ передъ свѣтилами науки. И однако мы безапелляціонно отвергаемъ формы искусства, еще не ставшія понятными намъ. Развѣ здѣсь не можетъ быть своего рода философіи? Развѣ не могутъ существовать художественныя произведенія, требующія съ нашей стороны нѣкотораго проникновенія въ ихъ смыслъ? Развѣ глубина художественнаго созерцанія не накладываетъ извѣстнаго отпечатка на изображеніе созерцаемаго? Развѣ профанъ въ живописи, явившійся на выставку похохотать надъ Врубелемъ или Галленомъ, проникалъ въ глубину художественныхъ произведеній въ родѣ ботичелеевскихъ, рембрандтовскихъ и т. п.? Въ душѣ онъ, конечно, предпочитаетъ, несомнѣнно живо и точно для него написанные, этнографическіе наброски Верещагина (наброски, полезные для ума); Рафаэль, Рембрандтъ, Веласкесъ, все это — слова для него, полуистлѣвшія уважаемыя хоругви, которыми онъ наивно вооружается, объявляя походъ новому искусству. Онъ не подозрѣваетъ, что оно-то и является истиннымъ возобновленіемъ старинныхъ традицій въ живописи. Бунтъ нѣкоторыхъ формъ искусства противъ академизма и натурализма онъ принимаетъ за бунтъ противъ всего стараго... Святая простота!...

Въ искусствахъ формы мы изображали дѣйствительность въ трехъ измѣреніяхъ. Переходя къ изображенію дѣйствительности только въ двухъ измѣреніяхъ, мы выигрывали въ качествѣ и количествѣ изображаемаго; такой выигрышъ облегчалъ переходъ внутренней энергіи творчества въ воплощаемый образъ; предполагая a priori дальнѣйшую правильность, мы можемъ думать, что въ поэзіи мы переходимъ къ изображенію дѣйствительности только въ одномъ измѣреніи (во времени).

Плоскость характеризуетъ двухмѣрное пространство. Линія — одномѣрное. Непосредственная передача того или

иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линіи невозможна. Если-бы мы не знали характера той формы искусства, которая имѣетъ наименованіе поэзіи, то a priori могли-бы мы предсказать посредственность изображенія поэтическихъ образовъ.

Непосредственное изображеніе видимости отсутствуетъ въ поэзіи. Словесное описаніе этой видимости его замѣняетъ. Совокупность словъ, вытянутыхъ въ одну строчку, символизируетъ такъ сказать, одномѣрность поэзіи. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замѣнѣ изображаемыхъ образовъ ихъ описаніемъ, кругъ образовъ, могущихъ быть предметами поэтическаго воспроизведенія, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тѣсными рамками изображенія. Живописецъ пользуется большей свободой творчества; все-же многіе образы не передаваемы кистью (напр., звѣздное небо, картины ночи и т. д.). Въ поэзіи доступны подобныя описанія.

Внутренняя энергія поэта еще менѣе разбивается о внѣшнія препятствія. Скульпторъ пользуется значительнымъ количествомъ строительнаго матеріала; этотъ матеріалъ ограничиваетъ его свободу творчества. Живописецъ пользуется меньшимъ количествомъ этого матеріала (полотно и краски, налагаемыя кистью). Поэтъ имъ уже почти не пользуется. Между тѣмъ, ему дана возможность описывать всякій образъ дѣйствительности. Онъ не стѣсняется пространствомъ. Живопись лишь до нѣкоторой степени справляется съ пространствомъ.

Измѣреніе линіи совершается помощью послѣдовательнаго отложенія на ней другой меньшей линіи, принятой за единицу. Отсчетъ играетъ важную роль при измѣреніи. Чередованіе моментовъ времени, обусловливающее счетъ, является, такъ сказать, скелетомъ всякаго измѣренія. Непосредственное значеніе отсчета наиболѣе рельефно выступаетъ въ одномѣрномъ пространствѣ—въ линіи. Въ трехмѣрномъ-же пространствѣ намѣчаемыя координатныя оси предшествуютъ измѣренію. Измѣреніе, т. е. переводъ пространственныхъ отношеній на временныя, наступаетъ потомъ. Линія не требуетъ опредѣленія ея высоты и широты, а только длины. Мы сразу измѣряемъ линію, сразу переводимъ на языкъ времени. Время—наиболѣе простая форма закона основанія.

Линія—символъ одномѣрнаго пространства. Одномѣрное пространство—символъ поэзіи; одномѣрное пространство связано съ временемъ. Отсюда близость поэзіи, чисто временной формы, къ музыкѣ мы выводимъ a priori. Отсюда-же мы предполагаемъ значеніе движенія въ поэзіи.

И дѣйствительно: возможность изображенія смѣны представленій—существенная черта поэзіи. Представленіе невозможно безъ пространства. Смѣна представленій предполагаетъ время. Поэзія, изображая и представленіе, и смѣну ихъ—является узловой формой искусства, связующей время съ пространствомъ. Причинность, по Шопенгауэру,—узелъ между временемъ и пространствомъ. Причинная смѣна явленій—г л а в н ѣ й ш а я ч е р т а п о э з і и. Въ этомъ смыслѣ предметомъ изображенія поэзіи является уже не та или иная черта дѣйствительности, а вся дѣйствительность. Въ этой широтѣ изображенія заключается все преимущество поэзіи передъ живописью, скульптурой и зодчествомъ: выступаютъ элементы времени, мелькаютъ и пространственные образы, потерявшіе свою непосредственность. Мы присутствуемъ при

подавленіи яркости пространственныхъ образовъ на счетъ роста значенія временной смѣны ихъ. Здѣсь впервые напрашивается аналогія между этимъ превращеніемъ формъ и превращеніемъ энергіи. Поэзія въ данномъ случаѣ играетъ какъ-бы роль пространственнаго эквивалента музыки, аналогичнаго, напримѣръ, механическому эквиваленту тепла. Поэзія—какъ-бы отдушина, пропускающая въ искусства пространственныхъ формъ духъ музыки. „Онъ дышетъ, гдѣ хочетъ, и голосъ его слышишь, а не знаешь, откуда приходитъ и куда уходитъ“ (Іоаннъ). Здѣсь мы имѣемъ намекъ на одинаковый толчокъ, даваемый всѣмъ формамъ искусства; разность-же задачъ этихъ формъ вытекается, изъ неодинаковаго ихъ качества. Когда мы горящую спичку послѣдовательно подносимъ на опредѣленный срокъ къ 1) фунту камня, 2) фунту дерева, 3) къ фунту ваты, 4) къ фунту пороха, получаемъ неодинаковый эффектъ: камень слегка нагрѣвается, порохъ взрываетъ развивая бездну энергіи, хотя источникъ тепла одинъ.

Поэзія, связуя время съ пространствомъ, выдвигаетъ законъ причинности и мотивацiи на первый планъ. Не въ формѣ, и не въ краскѣ лежитъ центръ поэзіи, а въ причинной смѣнѣ этихъ красокъ и формъ, соединенныхъ въ образы окружающей дѣйствительности. Припомнимъ слова Шопенгауэра: „Субъективный кореллатъ матеріи или причинности, такъ какъ обѣ одно и то же,—умъ (Verstand)“ [1]). Кантъ называлъ субъективный кореллатъ времени и пространства чистой чувственностью. Созерцаніе міра—вотъ, по Шопенгауэру, проявленіе ума. Непосредственно понятое умомъ, (Vernunft) разумъ связуетъ въ понятія; дальнѣйшія комбинаціи этихъ понятій рождаютъ цѣпь умозаключеній. Нетрудно видѣть, что разумъ по Шопенгауэру есть та разновидность ума, которая извѣстна въ общежитіи, какъ разсудокъ. Поэзія умственна въ шопенгауэровскомъ смыслѣ, но отнюдь не разумна (т. е. по нашему не разсудочна). Присутствіе разсудочности въ поэзіи слѣдуетъ разсматривать, какъ нѣкотораго рода отзывчивость, которая существуетъ между непосредственно и посредственно созерцаемымъ. Эта отзывчивость особенно сильна въ нѣкоторыхъ формахъ поэзіи, изображающихъ общественную и умственную жизнь отдѣльныхъ лицъ или цѣлыхъ народовъ, какъ это мы видимъ въ романѣ. Эти формы поэзіи получаютъ большое развитіе; ихъ частное назначеніе заслоняетъ главную цѣль искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденціозность была провозглашена главною цѣлью искусства. Принципъ искусства для искусства, висящій въ воздухѣ, могъ имѣть временное значеніе, какъ односторонность, уравновѣшивающая противоположную односторонность. Подъ этимъ знаменемъ становились дѣйствительные художники; это вытекало изъ неяснаго сознанія настоящаго принципа искусства. И тенденціозность, и отсутствіе ея являются отдѣльными видами, опредѣляемыми высшимъ принципомъ.

Намъ остается выяснить одинъ существенный вопросъ поэзіи. А именно: какимъ образомъ разсудочность наложила свое клеймо на поэзію и отсюда распространилась въ другихъ искусствахъ.

Шопенгауэръ останавливается на

[1]) Я пользуюсь старинным переводомъ „Міръ, какъ воля и представленіе“ Фета, потому что у Айхенвальда умъ названъ разсудкомъ, съ оговоркой, что разсудокъ, по Шопенгауэру, не должно понимать въ кантовскомъ смыслѣ.

смѣшеніи двухъ формъ закона основанія. „Та форма закона основанія, которая въ немъ относится единственно къ понятіямъ или отвлеченнымъ представленіямъ, переносится на представленія созерцательныя, предметы реальные и требуетъ основанія познанія отъ объектовъ, которые могутъ имѣть только основанія бытія. Надъ отвлеченными представленіями владычествуетъ законъ основанія въ томъ смыслѣ, что каждое изъ нихъ почерпаетъ свою цѣну, значеніе и все существованіе, въ томъ случаѣ называемое истиной, единственно и исключительно изъ отношенія сужденія къ чему-то, внѣ его самого находящагося, къ основанію познанія... Надъ реальными объектами, надъ созерцательными представленіями, напротивъ того, законъ основанія владычествуетъ не какъ законъ основанія познанія, а только бытія, какъ законо-причинности... Поэтому требованіе основанія познанія въ этомъ случаѣ не имѣетъ ни значенія, ни смысла, такъ какъ относится къ совершенно другому классу объектовъ“...

Поэтическое изображеніе дѣйствительности подчинено закону причинности и мотивацiи. Научное изученіе дѣйствительности—закону основанія познанія. Смѣна поэтическихъ образовъ можетъ сопровождаться и не сопровождаться сознаніемъ логической обоснованности ихъ. Нелогическая обоснованность даетъ право на существованіе данной смѣны образовъ. Между тѣмъ, ея присутствіемъ часто опредѣляется осмысленность поэтическихъ образовъ. Это роковое заблужденіе вноситъ путаницу въ сужденія о достоинствахъ поэтическихъ произведеній.

Наша жизнь во многихъ случаяхъ складывается такимъ образомъ, что разсудочная сторона ея выступаетъ на первый планъ. Отсюда наша готовность разсматривать всѣ жизненныя проявленія сквозь призму закона основанія познанія. Мы забываемъ, что область искусства внѣ компетенціи этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству несвойственныя ему черты или отказаться отъ достиженія проявленій изящнаго. Въ первомъ случаѣ искусство является для насъ чѣмъ-то мелководнымъ, непутнымъ; во второмъ случаѣ оно насъ пугаетъ. Мы смотримъ на проявленіе искусства, какъ на нѣчто безсмысленное, неразумное, почти безумное, тогда какъ оно, такъ сказать, сверхразумно. При столкновеніи съ искусствомъ мы часто уподобляемся слѣпцамъ, оставшимся безъ поводыря, когда логическіе законы, при всей ихъ законченности, ничего не объясняютъ намъ въ области переживаемыхъ эмоцій.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключаетъ въ себѣ и понятіе логичности, и понятіе нелогичности. Идейность является единственнымъ существеннымъ принципомъ искусства. Не идя въ разрѣзъ съ формальными принципами, онъ является ихъ болѣе центральнымъ толкованіемъ.

Непосредственная передача тѣхъ или иныхъ сторонъ дѣйствительности—вотъ область пространственныхъ формъ искусства. Въ поэзіи мы встрѣчались съ посредственной передачей всей дѣйствительности. Въ наиболѣе типичныхъ формахъ музыки видимая дѣйствительность пропадаетъ... „Если спросятъ, что выражать... матеріаломъ звуковъ, надо отвѣтить: музыкальныя идеи“ (Гансликъ) [1]).

[1]) Существуютъ переходныя формы между поэзіей и музыкой. Въ нихъ видимость опять воскресаетъ. Эти переходныя формы играютъ столь важную роль въ искусствѣ, что ихъ почти невозможно касаться слегка. Онѣ явились-бы центромъ нашего вниманія при разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія современности.

Наиболѣе типичныя формы музыки безъ-образны. Музыка не касается изображенія пространственныхъ формъ. Она какъ-бы внѣ пространства.

Дѣйствительность не такова, какой она является намъ. Будемъ-ли мы придерживаться научной, философской или религіозной точки зрѣнія—мы придемъ къ одному результату. Та дѣйствительность, которую мы знаемъ, является на самомъ дѣлѣ иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцаніе образовъ дѣйствительности приводитъ насъ къ убѣжденію, что они не остаются неизмѣнными. Движеніе—основная черта дѣйствительности. Оно царитъ надъ образами. Оно создаетъ эти образы. Они обусловлены движеніемъ. Міръ дѣйствительности, окружающей насъ, есть обманчивая картина, созданная нами. Въ собственномъ смыслѣ нѣтъ представленія, т. е. нѣтъ двухъ моментовъ времени, въ которые не произошло-бы какого-либо измѣненія представленія, хотя-бы мы этого и не замѣтили. Существуетъ одно движеніе. Представленіе есть моментальная фотографія; смѣна представленій есть рядъ такихъ фотографій, обусловленныхъ началомъ и концомъ. Говоря языкомъ индусовъ, между міромъ и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всѣхъ религіяхъ существуетъ противоположеніе между нашимъ міромъ и какимъ-то инымъ, лучшимъ. Въ искусствахъ мы имѣемъ такое-же противоположеніе между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами дѣйствительности, музыка—внутренней стороной этихъ образовъ, т. е. движеніемъ, управляющимъ ими. Вотъ, какъ говоритъ Гансликъ: „Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е., заключающаяся, въ соединеніяхъ тоновъ безъ всякаго отношенія ихъ къ чуждому имъ, внѣ музыкальному кругу идей“... ...„Царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего“.

Начиная съ низшихъ формъ искусства и кончая музыкой, мы присутствуемъ при послѣдовательномъ ослабленіи образовъ дѣйствительности. Въ зодчествѣ, скульптурѣ и живописи эти образы играютъ важную роль. Въ музыкѣ они отсутствуютъ. Приближаясь къ музыкѣ, художественное произведеніе становится и глубже, и шире.

Я считаю нужнымъ повторить слова, сказанныя мною выше: всякая форма искусства имѣетъ исходнымъ пунктомъ дѣйствительность и конечнымъ—музыку, какъ чистое движеніе. Или, выражаясь кантовскимъ языкомъ: всякое искусство углубляется въ „нуменальное“. Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведетъ насъ къ чистому созерцанію міровой воли. Или, говоря языкомъ Ницше: всякая форма искусства опредѣляется степенью проявленія въ ней духа музыки. Или, по Спенсеру: всякое искусство устремляется въ будущее. „Царство музыки въ самомъ дѣлѣ не отъ міра сего“.—(Гансликъ).

Въ настоящую эпоху человѣческій духъ какъ-бы на перевалѣ. За переваломъ начинается усиленное тяготѣніе къ вопросамъ религіознымъ. Музыка сильнѣй и сильнѣй вліяетъ на всѣ формы искусства. Музыка о будущемъ.

„Имѣющіе уши, да слышатъ“...

При разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія содержанія подчеркивается значеніе музыки, какъ искусства, отражающаго міръ нуменальный.

Музыка, какъ искусство, выражающее новыя формы душевной жизни, останавливаетъ вниманіе при разсмотрѣніи искусства съ точки зрѣнія современности и религіи.

Въ моей статьѣ формальная зависимость искусствъ другъ отъ друга и послѣдовательность ихъ выдвигается на первый планъ. Музыка, какъ чистое движеніе—вотъ краеугольный камень нашего пониманія.

Въ музыкѣ постигается сущность движенія; во всѣхъ безконечныхъ мірахъ эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти міры, существовавшіе, существующіе и также существованіе которыхъ въ будущемъ. Безконечное совершенствованіе постепенно приближаетъ насъ къ сознательному пониманію этой сущности. Надо надѣяться, что намъ возможно приблизиться въ будущемъ къ такому пониманію. Въ музыкѣ мы безсознательно прислушиваемся къ этой сущности... Въ музыкѣ звучатъ намъ намеки будущаго совершенства. Вотъ почему мы говоримъ, что она о будущемъ. Въ Откровеніи Іоанна мы имѣемъ пророческіе образы, рисующіе судьбы міра. „Вострубитъ бо и мертвые возстанутъ и мы измѣнимся“.., Труба Архангела—эта апокалиптическая музыка—не разбудитъ-ли насъ къ окончательному постиженію явленій міра?

Музыка о будущемъ...

Музыка побѣждаетъ звѣздныя пространства и отчасти время. Творческая энергія поэта останавливается надъ выборомъ образовъ для воплощенія своихъ идей. Творческая энергія композитора свободна отъ этого выбора. Отсюда захватывающее дѣйствіе музыки. Вершины ея возносятся надъ вершинами поэзіи.

Во всѣхъ искусствахъ насъ останавливаютъ опредѣленные образы или опредѣленность въ смѣнѣ ихъ. Въ музыкѣ намъ важна опредѣленность настроеній. Опредѣленность въ сочетаніи звуковъ останавливаетъ насъ въ музыкѣ, а не образы или событія, къ которымъ, при нѣкоторой фантазіи, можно пріурочить ихъ. Опредѣленное настроеніе вызываетъ у „а“ представленіе о рядѣ событій аналогичнаго настроенія; „в“—представляетъ отрядъ лицъ, соединенныхъ общимъ дѣйствіемъ, „с“ припоминаетъ картину природы и т. д. Если-бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше вниманіе остановило-бы несовпаденіе въ пониманіи смысла даннаго мотива. Это несовпаденіе, однако, не касалось-бы даннаго мотива, какъ самого въ себѣ замкнутаго. Душевное движеніе, вызванное этимъ мотивомъ, не измѣнилось-бы отъ разнообразныхъ истолкованій его. Извѣстные образы и событія могли-бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли-бы быть цѣлью извѣстнаго мотива. Въ музыкѣ то или иное душевное движеніе ничѣмъ не заслоняется: оно носитъ универсальный характеръ. Оно—лицомъ къ лицу съ нами. Воплощаясь въ другія искусства оно индивидуализируется.

Въ другихъ искусствахъ тѣ или иные художественные образы являются носителями душевныхъ волненій. Они художественны постольку, поскольку дѣйствуютъ на нашу душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся ихъ настроеніемъ. Въ музыкѣ наоборотъ: образы отсутствуютъ. Вмѣсто нихъ мы имѣемъ дѣло съ мотивомъ, вызывающимъ аналогичныя настроенія... Сознаніе аналогіи между мотивомъ и извѣстнымъ образомъ — явленіе вторичное. Здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ-бы съ дедуктивнымъ умозаключеніемъ, малую посылку котораго займетъ данный образъ. То, что въ другихъ искусствахъ передается посредственно, то въ музыкѣ непосредственно. Гансликъ говоритъ по этому поводу слѣдующее: „Совре-

менныя музыкальныя сочиненія, въ которыхъ господствующій ритмъ прерывается какими-то таинственными прибавленіями или сваленными въ кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрываетъ въ нихъ узкія границы, поднимаясь до выразительности рѣчи. Намъ всегда казалось двусмысленною такая похвала; границы музыки вовсе не узки, но за то обезличены весьма рѣзко (рѣзко-ли?) [1]). Музыка никогда не можетъ подняться до рѣчи — слѣдовало-бы сказать *спуститься*, разсматривая дѣло собственно съ музыкальной точки зрѣнія, такъ какъ музыка, очевидно, гораздо болѣе возвышенный языкъ, чѣмъ рѣчь (Гансликъ)".

Непосредственно безпричинное чередованіе звуковъ вполнѣ обосновано, ибо время—простѣйшая форма закона основанія—является единственно необходимымъ условіемъ музыки.

Музыкальный мотивъ объединяетъ разнообразныя картины аналогическаго настроенія; онъ заключаетъ въ себѣ какъ-бы экстрактъ изъ всего того, что значительно въ этихъ картинахъ. Языкъ музыки—языкъ объединяющій.

Существуетъ полный параллелизмъ между каждымъ искусствомъ съ одной стороны и тѣми или иными формальными чертами въ музыкѣ—съ другой.

Причинная смѣна образовъ замѣнена ритмомъ различныхъ тоновъ. Семи цвѣтамъ спектра соотвѣтствуютъ „7" октавъ европейской гаммы. Качество вещества — высотѣ тона. Количество — силѣ тона и т. д. Всѣ искусства встрѣчаютъ аналогичныя черты въ музыкѣ, но языкъ музыки объединяетъ и обобщаетъ искусство.

Глубина и интенсивность музыкальныхъ произведеній не намекаетъ - ли на то, что здѣсь снятъ обманчивый покровъ съ видимости? Въ музыкѣ намъ открываются тайны движенія, его сущность, управляющая міромъ. Мы имѣемъ дѣло съ цѣлой вселенной; въ поэзіи эта вселенная была выражена описаніемъ явленій дѣйствительности; въ живописи—изображеніемъ красочной стороны ея и т. д. Намъ понятно противоположеніе между музыкой и всѣми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэромъ и Ницше. Намъ понятно и все большее перенесеніе центра искусствъ отъ поэзіи къ музыкѣ. Это перенесеніе происходитъ съ ростомъ нашей культуры. Намъ понятно, наконецъ, полусознательное восклицаніе Верлена:

«De la musique avant toute chose»,
«De la musique avant et toujours»...

Въ симфонической музыкѣ заканчивается переработка дѣйствительности; дальше итти некуда. А между тѣмъ вся сила и глубина музыки впервые развертывается въ симфоніяхъ.

Симфоническая музыка развилась въ недавнемъ прошломъ. Здѣсь мы имѣемъ послѣднее слово искусства. Въ симфонической музыкѣ, какъ наиболѣе совершенной формѣ, рельефнѣе кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменемъ, указывающимъ путь искусству въ его цѣломъ, опредѣляющимъ характеръ его эволюціи.

Симфоническая музыка не касается феноменальной дѣйствительности. Образы являются въ музыкѣ продуктомъ

[1]) Тутъ мы сталкиваемся съ основною ошибкой Ганслика. Будучи превосходнымъ музыкальнымъ критикомъ, онъ свое вниманіе направляетъ на указанія границъ между музыкой и другими искусствами. Оно понятно при стремленіи многихъ навязать музыкѣ несвойственныя ей задачи. Музыка независима отъ прочихъ искусствъ, но они-то не зависятъ-ли отъ музыки? Этого Гансликъ не видѣлъ. Отсюда рѣзкія нападки на вагнеровскія и листовскія идеи.

рефлексіи. Требованія объясненія музыки породили цѣлое направленіе. Отдѣльныя удачныя произведенія, написанныя въ стилѣ этого направленія, не искупаютъ его ошибочности. Центръ музыки по прежнему въ симфоніи. Въ этомъ стремленіи объяснять музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной въ поэзіи.

Глубина музыки и отсутствіе въ ней внѣшней дѣйствительности наводятъ на мысль о нуменальномъ характерѣ музыки, объясняющей тайну движенія, тайну бытія. „Изъ намековъ кроткихъ жизни глубь вставала. Поднималась молча тайна роковая"... „Бывшія мгновенія поступью беззвучною подошли и сняли вдругъ покрывало съ глазъ... Видишь что-то вѣчное... что-то неразлучное... И года минувшіе, какъ единый часъ"... (Вл. С. Соловьевъ). Здѣсь искусство стремится къ той-же цѣли, какъ и наука, но съ другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства съ наукой должна поэтому заключаться не въ смѣшеніи задачъ, не во внѣшнихъ пріурочиваніяхъ искусства къ научнымъ цѣлямъ, не въ смѣшеніи путей, но въ опредѣленной границѣ между наукой и искусствомъ. Эта граница обусловливаетъ противоположность между наукой и искусствомъ. Эта противоположность пріучаетъ насъ къ мысли о разнообразіи путей, ведущихъ насъ къ познанію вселенной.

Изъ вышесказаннаго слѣдуетъ, что близостью къ музыкѣ опредѣляется достоинство формы искусства, стремящейся посредствомъ образовъ передать безъ-образную непосредственность музыки. Каждый видъ искусства стремится выразить въ образахъ нѣчто типичное, вѣчное, независимое отъ мѣста и времени. Въ музыкѣ наиболѣе удачно выражаются эти волненія вѣчности. Къ нимъ, впослѣдствіи, могутъ быть пріурочены разнообразныя комбинаціи образовъ и событій. Каждая отдѣльная комбинація такъ относится къ ея музыкальному прототипу, какъ понятія видовыя къ своему родовому.

Въ области логическаго мышленія объемъ и содержаніе понятія находятся въ обратномъ отношеніи. Въ области художественнаго созерцанія, ширина (объемъ) и глубина (содержаніе) какъ бы прямо пропорціональны. Въ музыкѣ мы имѣемъ комбинаціи всѣхъ возможныхъ дѣйствительностей. Объемъ музыки — безграниченъ. Содержаніе ея— наиболѣе глубокое содержаніе. Музыка не разумна, но ея область не одни только чувства.

Нѣкоторые мыслители не пріурочиваютъ идеи къ понятіямъ. Они не считаютъ ихъ реальными сущностями. Въ идеяхъ, по ихъ мнѣнію, заключаются элементы какъ абстрактнаго, такъ и конкретнаго. Достоинство художественнаго произведенія не можетъ опредѣляться ни умностью, ни эмоціональностью его. Въ художественномъ произведеніи мы имѣемъ и то, и другое. Мы смотримъ здѣсь на явленіе внѣ всякихъ умозаключеній относительно него. Мы усматриваемъ въ этихъ художественныхъ воспроизведеніяхъ явленій нѣчто вѣчное. Не является-ли этотъ элементъ вѣчнаго, независимо отъ внѣшнихъ условій, тѣмъ элементомъ, который заставлялъ нѣкоторыхъ мыслителей выдѣлять его, какъ элементъ идейности? Отсюда у насъ впервые зарождается какъ-бы смутное предчувствіе, что сущность искусства заключается въ его идейности. Отсюда мы понимаемъ смыслъ выраженія, которое часто употребляютъ художники: они говорятъ, что мало видѣть предметы, надо „умѣть

видѣть". Умѣніе видѣть есть умѣніе понимать въ образахъ ихъ вѣчный смыслъ, ихъ идею. Не сюда-ли относится Платоновская „музыка сферъ". Разсмотрѣніе идейности искусства не относится, однако, къ нашей задачѣ. Мы разсматриваемъ искусство съ точки зрѣнія формы. Мы касаемся идейности искусства лишь въ виду зависимости, существующей между обсужденіемъ искусства съ точки зрѣнія формы и содержанія. Въ музыкѣ выступаетъ эта зависимость съ особенной отчетливостью. Отсюда-же у насъ рождается мысль о художественномъ творчествѣ, какъ синтезѣ разсудка и чувства, въ нѣчто, обусловливающее и то, и другое. Двойственность, существующая между разсудкомъ и чувствомъ, исчезаетъ при созерцаніи художественныхъ образовъ. Здѣсь чувство становится, по словамъ Гейбеля, „спокойнымъ и прозрачнымъ рѣчнымъ ложемъ, поверхъ котораго стремится, подымаясь и опускаясь, потокъ звуковъ". Такой мысли, вытекающей изъ недостаточности одной разумности или эмоціональности искусства, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ мысль объ идейности искусства.

Въ каждомъ произведеніи искусства насъ останавливаетъ и образъ, и то, что дѣлаетъ этотъ образъ художественнымъ. „Въ происхожденіи трагедіи изъ духа музыки" Ницше останавливается на вышеупомянутомъ противоположеніи искусствъ, на противоположеніи между духомъ Аполлона и Діониса. Въ трагедіи онъ видитъ примиреніе этихъ разнородныхъ началъ. Онъ предсказываетъ шествіе Діониса изъ Индіи. Здѣсь намекъ на все большее проникновеніе музыкой современной драмы. Это проникновеніе не ограничивается, по нашему глубокому убѣжденію, драмой. Оно распространяется на всѣ искусства. Подробное разсмотрѣніе этого вліянія относится къ разсмотрѣнію искусства съ точки зрѣнія современности. Столь модное теперь выраженіе „настроеніе" ужъ давно потеряло всякій смыслъ. Произошло то же, что съ украденной одеждой, которая, однако, не впору вору. Не знаютъ, къ чему примѣнить это слово; „настроеніе" — это какъ-бы ярлычекъ, отставшій отъ того предмета, къ которому онъ былъ приклеенъ. А между тѣмъ выраженіе „настроеніе" имѣетъ глубокій смыслъ. Оно указываетъ на эволюцію искусства въ сторону музыки. Настроеніе того или иного образа слѣдуетъ понимать, какъ „настроенность" этого образа, какъ его „музыкальный ладъ"... Углубляясь въ символическія драмы Ибсена, драмы съ настроеніемъ, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью ихъ смысла. Среди обыкновенной драмы здѣсь и тамъ проскальзываетъ аллегорія. Эта аллегорія не исчерпываетъ всей глубины драмы. Фономъ, на которомъ развивается драматическое и аллегорическое дѣйствіе, является „настроенность" этихъ драмъ, т. е. музыкальность, безъ-образность, „бездонность" ихъ. Здѣсь и тамъ видны творческія попытки соединить временное съ внѣвременнымъ, въ обыденномъ дѣйствіи показать необыденность значенія его. Эти соединяющія попытки вытекаютъ изъ стремленія драмы проникнуться духомъ музыки. Это совмѣстное присутствіе драматизма съ музыкальностью, соединеніе того и другого элемента, неминуемо ведетъ къ символизму.

Д. С. Мережковскій опредѣляетъ символъ, какъ соединеніе разнороднаго въ одно. Въ будущемъ, по мнѣнію Соловьева, Мережковскаго, и другихъ, намъ предстоитъ

вернуться къ религіозному пониманію дѣйствительности. Музыкальность современныхъ драмъ, ихъ символизмъ не указываетъ-ли на стремленіе драмы стать мистеріей? Драма вышла изъ мистеріи. Ей суждено вернуться къ ней. Разъ драма приблизится къ мистеріи, вернется къ ней, она неминуемо сходитъ съ подмостковъ сцены и распространяется въ жизнь. Не имѣемъ-ли мы здѣсь намека на превращеніе жизни въ мистерію?

Не собираются-ли въ жизни разыграть нѣкую всесвѣтную мистерію...

Опера, и въ особенности Вагнеровская, та же драма. Въ этой драмѣ музыкальность выступаетъ на первый планъ, не въ побочномъ, а въ собственномъ смыслѣ. Въ Вагнерѣ мы имѣемъ музыканта, впервые сознательно протянувшаго руку трагедіи, какъ-бы въ цѣляхъ облегченія послѣдней ея эволюціи въ сторону музыки. Вслѣдъ за Вагнеромъ, еще музыкантомъ, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящагося къ музыкѣ. Вагнеръ—музыкантъ, снизошедшій до поэзіи, Ибсенъ—поэтъ, восшедшій къ музыкѣ. Оба они въ значительной степени протянули мостъ отъ поэзіи къ музыкѣ.

Каждое музыкальное произведеніе состоитъ изъ ряда колебаній звуковъ; мелодичность этихъ колебаній опредѣляется простотой ихъ отношеній. Въ музыкѣ не допустимо всякое отношеніе колебаній. Необходимъ выборъ среди безконечно разнообразныхъ отношеній только весьма простыхъ. Выразительность мелодій, заключающаяся въ подборѣ этихъ отношеній, въ другихъ искусствахъ является намъ, то какъ идеализація, то какъ типичность, то какъ стилизація, то какъ схематизація. Въ „Островѣ Смерти“ А. Беклина, насъ поражаетъ соотвѣтствіе между фигурой, запахнутой въ бѣлую одежду, скалами, кипарисами и мрачнымъ небомъ (а по другому варіанту заревымъ фономъ). Этимъ выборомъ только опредѣленныхъ предметовъ выражается стремленіе выразить нѣчто однородное. Иныя краски, иные тона возбудили-бы въ насъ чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала-бы съ неудовлетворенностью, возбужденной необоснованнымъ переходомъ въ другой тонъ. Въ послѣднее время все больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможнымъ диссонансамъ. Здѣсь мы переносимъ нѣчто присущее музыкѣ на другія искусства. Этотъ переносъ опять таки зависитъ отъ все большаго распространенія музыки, а также отъ вліянія ея на другія искусства. Въ XIX столѣтіи музыка развивалась быстро и мощно. Теперь она невольно обращаетъ на себя вниманіе. Она вліяетъ.

Является невольная мысль о дальнѣйшемъ характерѣ этого вліянія. Не будутъ-ли стремиться всѣ формы искусства все болѣе и болѣе занять мѣсто обертоновъ по отношенію къ основному тону, т. е. музыкѣ?

Но будущее неизвѣстно...

Борисъ Бугаевъ.

Л. БАКСТЪ

М. В. ЯКУНЧИКОВА.

(† 14 Декабря 1902 г.).

Въ тотъ день, какъ въ Петербургѣ открылась посмертная выставка картинъ Полѣновой, въ Швейцаріи умерла М. В. Якунчикова. Въ этомъ совпаденіи дней есть что-то фатальное, какая-то тяжелая послѣдовательность.

Якунчикова недолго пережила своего ближайшаго друга, свою вдохновенную наставницу.

Какъ тяжело хоронить такихъ людей. А между тѣмъ, едва прошло четыре года съ зарожденія „Міра Искусства“ и мы потеряли столько расположенныхъ къ намъ друзей—Е. Д. Полѣнову, П. М. Третьякова, кн. А. И. Урусова, И. И. Левитана и теперь М. В. Якунчикову.

Левитанъ и Якунчикова были и по годамъ, и по взглядамъ наиболѣе намъ близки; это были настоящіе друзья и какъ люди, какъ творцы.

Якунчикова умерла тридцати двухъ лѣтъ, послѣдніе два года она хворала. Немного времени осталось у нея для творчества, да и въ судьбѣ ея было что-то необъяснимое и таинственное. Она была характерно-русской женщиной съ типично-русскимъ дарованіемъ, а жить большую часть жизни принуждена была заграницей. За творческими силами она урывками пріѣзжала въ Россію, набиралась „русскимъ духомъ“ и должна была опять летѣть назадъ. Въ Парижѣ она работала надъ видами Троице-Сергіевской лавры!

Лишь только она начала развиваться какъ художница,—она вышла замужъ, затѣмъ—дѣти, затѣмъ—серьезная болѣзнь сына и, наконецъ, смерть.

Якунчикова мало успѣла, особенно по сравненію съ тѣмъ, что могла. Но во всемъ, что она, впопыхахъ, между дѣтскими пеленками и шумомъ Парижа имѣла время сдѣлать — она выказала глубину чудеснаго дарованія, чутья и любви къ далекимъ отъ нея русскимъ лѣсамъ, этимъ „елочкамъ и осинкамъ“, къ которымъ она относилась съ какимъ-то благоговѣніемъ, и къ которымъ стремилась всю жизнь.

Во всемъ ея существованіи было ужасно много драматичнаго, главнымъ образомъ потому, что жизнь шла противъ нея и все время складывалась такъ, что борьба подъ конецъ сдѣлалась для нея непосильной. Кроватка больного сына, поѣздки въ подмосковную, смерть друга-художницы, неутолимая жажда творчества, вѣчный бивуакъ въ суетѣ Парижа... Она не могла со всѣмъ этимъ справиться, она, милый поэтъ русскихъ лѣсныхъ лужаекъ, сельскаго кладбища съ покосившимися крестами, монастырскихъ воротъ и деревенскаго крылечка—куда-же ей, столь хрупкой и тонкой, было воевать съ жизнью. И она погибла.

С. Д.

·Хроника·

ВЪ ТЕАТРѢ.

II. Оперныя реформы.

Одной оперы намъ мало. Очень старая истина. Необходимо дирекціи создать вторую, малую оперу, Opéra comique, въ которой есть насущная потребность и для которой имѣется и готовый репертуаръ, и сколько угодно жаждущихъ работы силъ. Истина столь-же старая. Частныя оперы, возникающія и прозябающія въ Петербургѣ, не только тому не помѣха, но наоборотъ лишнее доказательство, насколько падка публика на музыкальныя представленія даже съ жалкой обстановкой частныхъ антрепризъ. При бывшемъ директорѣ театровъ эта затѣя была въ большой модѣ, очень она увлекала и новую дирекцію, но для того, чтобы провести серьезную реформу, необходимы настоящая энергія и дѣйствительное желаніе что-либо сдѣлать.

О такой энергіи всѣ мечтаютъ уже сколько времени, но ея пока нѣтъ. Московскіе новаторы, нѣкогда ошеломившіе консервативную столицу своими задорными новшествами, оказались „рыцарями на часъ“, успокоившимися на своихъ, быть можетъ, блестящихъ, но не серьезныхъ по содержанію завоеваніяхъ.

Въ распоряженіи дирекціи — три театра, изъ которыхъ съ однимъ она положительно не знаетъ, что дѣлать, ибо кромѣ часто пустующихъ въ немъ французскихъ спектаклей, она тамъ-же имѣетъ уже никого не интересующія русскія представленія. Все это убыточно и неблагоразумно. Всякому понятно, что театръ этотъ прямо предназначенъ для оперы, по крайней мѣрѣ взамѣнъ неудачнаго succursale'я настоящаго русскаго драматическаго театра.

Въ Маріинскомъ театрѣ половина артистовъ сидитъ безъ дѣла; „знаменитости и гастролеры“ покрываютъ все, а молодежь старѣетъ и портится безъ работы. Наконецъ, и въ отношеніи оркестра, у насъ имѣются два порядочныхъ оркестровыхъ состава, вынужденныхъ брянчать въ антрактахъ трагедій и драмъ ресторанные вальсы. Итакъ, и съ точки зрѣнія экономіи, и для удовлетворенія многочисленнѣйшей публики, и для утилизированія молодыхъ силъ, и для сформированія хорошаго второго опернаго оркестра (могущаго играть не только въ оперѣ, но и въ балетѣ), наконецъ, для оживленія репертуара—возникновеніе новой оперы представляется желаннымъ моментомъ.

Не очевидна эта необходимость лишь для администраціи самихъ театровъ. Дирижеръ находитъ непреодолимыя трудности въ формированіи хора, хозяйственная часть толкуетъ объ обремененіи бюджета, режиссеръ не знаетъ, какъ подѣлить труппу, и дирекція благоразумно рѣшаетъ „съ этимъ не спѣшить“, ибо впереди еще долгіе годы умѣренной и полезной дѣятельности, въ которые все успѣется полегоньку и помаленьку.

Да никто съ „новизною“ и не торопитъ; торопилась съ нею одно время лишь сама дирекція, когда, какъ я уже сказалъ выше, эпатировала Москву невѣроятною смѣлостью и оглушительнымъ шумомъ. Смѣлость беретъ города, а по взятіи города, да еще довольно крупнаго, надо позаботиться, какъ-бы городъ за собою подольше удержать, и всѣхъ удовлетворить, чтобы всѣ остались довольны, и консерваторы не обидѣлись, и радикаламъ ротъ зажать. Но такая система съ искони вѣковъ къ добру не приводила, а въ данномъ случаѣ лишь поставила дирекцію въ двойственное положеніе: консерваторы брюзжатъ на нее за „декадентство“, а передовая партія отлично видитъ, что изъ всѣхъ этихъ благополучныхъ и безпочвеныхъ блужданій прока выйти не можетъ, ибо для дѣланія надо раньше всего имѣть ясную программу и горячее отношеніе къ ея выполненію. Реформы-же новой дирекціи—эти случайныя постановки „Ипполита“ наравнѣ съ „Эсмеральдой“ — все это лишь тепловатыя и не убѣдительныя потуги на современность, безъ яснаго представленія, въ чемъ она дѣйствительно заключается и каковы ея требованія. Современничать не трудно, но разгадать, въ чемъ состоятъ глубокіе запросы современной культуры—дѣло сложное, а потому наши театральные культуртрегеры предпочли не углубляться и принять лишь современный нарядъ, оставаясь въ глубинѣ безъ всякой почвы, дѣйствуя au jour le jour, съ единымъ убѣжденіемъ, что та слава, которой они уже добились за введеніе на сцену такъ называемыхъ „декадентскихъ обстановокъ“ — достаточно значительна и тяжела.

Они и не подозрѣваютъ, что дѣло еще совсѣмъ даже и не начато и что куда ни взгляни—вездѣ все обветшало и рвется по швамъ. Теперь я не буду говорить объ отношеніи дирекціи русскихъ театровъ къ русской драматической литературѣ, не буду пока разбирать кафешантаннаго тона французскаго репертуара и всѣхъ неудачныхъ quasi нововведеній въ балетѣ. Останемся здѣсь въ предѣлахъ оперы и возвратимся къ старому вопросу, какъ можетъ дирекція сдѣлать изъ оперы что-нибудь серьезное, когда въ ея распоряженіи имѣются втеченіи лишь шести мѣсяцевъ въ году только четыре дня въ недѣлѣ, въ которые она въ одномъ театрѣ и съ однимъ и тѣмъ-же усталымъ оркестромъ должна во первыхъ знакомить публику съ тѣмъ, что творится новаго въ русскомъ и иностранномъ искусствѣ, во вторыхъ возобновлять старыя русскія и иностранныя классическія произведенія, въ третьихъ давать публикѣ излюбленныя ею модныя приманки, въ четвертыхъ удовлетворять всѣхъ артистовъ, доставляя имъ возможность выступить въ „ихъ“ роляхъ и т. д. Ясно, что изъ этого выбраться при настоящемъ положеніи вещей—нельзя, т. е., другими словами, въ оперѣ нельзя провести никакой серьезной реформы, не взглянувъ на это дѣло, какъ на нѣчто чрезвычайно крупное и требующее коренныхъ измѣненій.

Только съ возникновеніемъ цѣлаго новаго мірка, новыхъ интересовъ молодой оперы можетъ возродиться какая-нибудь жизнь и стряхнуть съ искреннихъ любителей музыки и съ самихъ артистовъ ту тягучую лѣнь, которую накладываютъ на нихъ новинки вродѣ „Франчесокъ“ и дирижеры вродѣ Направниковъ.

Пусть меня не обвиняютъ въ неуваженіи къ заслуженнымъ дѣятелямъ русской сцены; я далекъ отъ мысли, что г. Направникъ не имѣетъ большихъ заслугъ въ исторіи русской оперы; но—всему свое время и мы были-бы едва-ли удовлетворены, еслибы во главѣ нашей оперной труппы стояли теперь, скажемъ, Мельниковъ и Лавровская, а любимой оперой репертуара была-бы, положимъ, „Кроатка“ или „Аскольдова могила“. Когда

возникнетъ соревнованіе въ репертуарѣ, соревнованіе среди артистовъ, между оркестрами, когда найдутся люди, которые горячо возьмутся за новое дѣло, только тогда повѣетъ радостнымъ воздухомъ обновленія. Взяться горячо за старое—нельзя.

Обновлять старое платье можно лишь заплатами—въ этомъ, къ сожалѣнію, и состоитъ „новая“ система новой дирекціи Она думаетъ, что стоитъ получше поставить Вагнеровскую „Götterdämmerung“, да изъ Москвы перевезти полурастаявшій тамъ „Ледяной домъ“—и дѣло сдѣлано. Она не видитъ, что эти двѣ заплаты не спасаютъ камзола отъ поношеннаго и стараго вида.

Да вѣдь въ концѣ концовъ и эти-то заплаты, нашиты ли онѣ съ достаточной старательностью? Ну, привезутъ „Ледяной домъ“—кому какая радость? Три хорошихъ декораціи Головина и эффектные костюмы, о которыхъ я своевременно упоминалъ? — но вѣдь не въ этомъ-же суть дѣла. То-же и относительно „Götterdämmerung“. Дирекціи надоѣли эти обязательныя, „не дающія сборовъ“ вагнеровскія постановки—и сложно, и скучно, и „не эффектно“. „Тристана“ даже, въ прошлый сезонъ, сняли съ репертуара. Правда, для Бенуа, дѣлающаго эскизы декорацій и для Литвинъ — божественной Брунгильды — эти постановки — истинный культъ, но вѣдь духъ-то остается все тотъ-же: руководители, дирижеры, режиссеры, или это тѣ люди, которые съ волненіемъ и любовью прикоснутся къ погибающимъ Вагнеровскимъ богамъ? Да вѣдь они толкуютъ о томъ, нельзя-ли выпустить „тоскливый прологъ безконечной музыкальной драмы“ и приходится людямъ изъ публики ратовать за сохраненіе въ цѣлости этихъ геніальныхъ страницъ.

Этими эпизодами исчерпывается интересъ всего музыкальнаго сезона, и оно понятно: развернуться негдѣ, и особой охоты къ тому нѣтъ; дай Богъ, чтобы и это сошло „получше, чѣмъ прежде“.

Надо къ тому-же замѣтить, что даже и изъ тѣхъ постановокъ, которыя распредѣлены на сезонъ, дирекція не за всѣ, такъ сказать, „отвѣчаетъ“, т. е., есть „облюбованныя“, а есть и „неизбѣжныя“ постановки, или, другими словами, заплаты необходимыя и „для красы“.

Отсюда выходитъ, что не только за старый, обветшавшій режимъ дирекція не беретъ на себя отвѣтственности, но и половину того, что она сама дѣлаетъ, она не одобряетъ, примѣръ тому постановки „Франчески“, „La Source“, „Дмитрія Самозванца“ и др. Или она и за нихъ стоитъ?

Понятно, что изъ всего этого добра выйти не можетъ, ибо, сколько-бы ни чинили стараго, оно все-же останется дранымъ. Для воспитанія новаго надо выработать самую систему воспитанія и имѣть толковыхъ воспитателей, а этого ничего налицо нѣтъ. И вотъ въ то время, какъ даже частныя силы тужатся спасать отъ забвенія „Нерона“, „Царя Салтана“, „Хованщину“, „Бориса“, „Чародѣйку“, „Мазепу“, „Орлеанскую Дѣву“, „Лакмэ“, „Орфея“, „Сандрильону“, „Манонъ“ (а сколько еще остается нетронутаго!)—Императорская опера дремлетъ между „Франческой“ и „Мефистофелемъ“.

Вопросъ здѣсь, конечно, чисто принципіальный—или *дѣлать дѣло* во имя чего-либо выработаннаго, яснаго, стоящаго внѣ terre à terre'ныхъ интересовъ, или защищать тотъ городъ, который взятъ приступомъ и подвергается новымъ нападеніямъ. Дирекція придерживается видимо второго взгляда, но это очень не практично. Укрѣпить городъ можно, только безбоязненно дѣлая въ немъ настоящее дѣло, а не ища спасенія въ отстаиваніи города во чтобы-то ни стало. Я не разъ убѣждался въ правотѣ этихъ словъ...

Сергѣй Дягилевъ.

КНИГИ.

Гоголь на родинѣ. *Альбомъ художественныхъ фототипій и геліогравюръ, относящихся къ памяти Гоголя. Изданіе Г. Хмѣлевскаго въ Полтавѣ.*

Среди юбилейной макулатуры, появленіе которой пріурочивается къ дню рожденія или

смерти того или другого знаменитаго писателя, альбомъ Г. Хмѣлевскаго составляетъ совершенно неожиданное и чрезвычайно пріятное исключеніе. Уже одно появленіе такого изданія въ Полтавѣ, не особенно бойкомъ провинціальномъ центрѣ, кажется почти „невѣроятнымъ событіемъ“, ибо русскія дѣйствительно цѣнныя и хорошія художественныя изданія все еще большая рѣдкость, даже въ столицахъ. Альбомъ г. Хмѣлевскаго изданъ дѣйствительно „роскошно“ и какъ-то особенно любовно и по отношенію къ Гоголю, и по отношенію къ внѣшней сторонѣ изданія. Превосходная бумага, превосходно въ большинствѣ исполненные въ заграничныхъ мастерскихъ фототипіи и геліогравюры. Нѣсколько непріятны только переплетъ съ шаблоннымъ шрифтомъ, такъ напоминающій переплетъ альбомовъ, подносимыхъ въ дни юбилеевъ дѣйствительнымъ статскимъ совѣтникамъ и заглавный листъ въ дешевомъ виньеточномъ пошибѣ иллюстрированныхъ журналовъ. Но помимо прекрасной художественной внѣшности изданія, оно чрезвычайно и особенно пріятно поражаетъ толковымъ, любовнымъ, старательнымъ выборомъ матеріала. Скромная цѣль автора „закрѣпить при помощи свѣтописи все, связанное съ именемъ Гоголя, освѣщенное его личностью и творчествомъ, преимущественно въ предѣлахъ его родины“, — вполнѣ достигнута. Передъ нами въ снимкахъ съ очень хорошо, умѣло, даже художественно взятыхъ фотографій проходятъ виды построекъ, мѣстностей, гдѣ Гоголь родился, выросъ, воспитывался, жилъ, бывалъ, которыя онъ изобразилъ въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, цѣнныя реликвіи— немногочисленныя сохранившіяся вещи, принадлежавшія ему, его собственные рисунки и наброски, факсимиле съ его письма изъза границы и съ документа о его рожденіи, превосходно и изящно исполненные портреты близкихъ ему лицъ и извѣстные его собственные въ разные періоды его жизни, при чемъ большой портретъ на первомъ мѣстѣ великолѣпно и впервые исполненъ съ фотографіи, непосредственно снятой съ извѣстнаго портрета Моллера, принадлежащаго г-ну Быкову, а не съ такъ распространенной и исказившей портретъ Моллера гравюры Іордана. Всѣ эти снимки тѣмъ болѣе цѣнны, что многое изъ изображеній въ нихъ сохранилось въ томъ-же видѣ, какъ при Гоголѣ. Какъ извѣстно, черта русскаго человѣка—по возможности разрушать все то драгоцѣнное, съ чѣмъ связаны историческія воспоминанія. А между тѣмъ всѣ даже ничтожныя мелочи, мало обыкновенно цѣнимыя современниками того или другого крупнаго дѣятеля, становятся потомъ драгоцѣнными и какъ матеріалъ, и какъ реликвіи. Поэтому очень велика культурная заслуга лицъ, любовно сохраняющихъ ихъ или такъ удачно закрѣпляющихъ ихъ въ прекрасныхъ и художественныхъ изданіяхъ, какъ это сдѣлалъ г. Хмѣлевскій. Если-же принять во вниманіе равнодушіе нашего общества не только къ художественнымъ изданіямъ, а и къ самымъ драгоцѣннымъ памятникамъ нашей культуры, то предпріятія, подобныя изданію г. Хмѣлевскаго, являются даже подвигомъ въ извѣстномъ смыслѣ.

А. Ростиславовъ.

Ал. М. Мироновъ. *Путеводитель по Московской городской художественной галлереѣ П. и С. Третьяковыхъ.*

Мы совершенно не знаемъ, кто такой г. Ал. М. Мироновъ, но по прочтеніи его Путеводителя не сомнѣваемся, что онъ человѣкъ храбрый и вѣжливый. Храбрый, ибо въ сущности нужна большая храбрость, чтобы выступить въ роли руководителя по драгоцѣнной Третьяковской галлереѣ, чтобы браться „показать заслуги художниковъ передъ родной страной и искусствомъ, раскрыть отличительныя особенности творчества каждаго изъ нихъ, отмѣтить своеобразныя стороны стиля и техники“, чѣмъ, ни болѣе ни менѣе, задается г. Ал. М. Мироновъ; вѣжливый, ибо онъ расшаркивается рѣшительно передъ всѣми художниками, прибавляя къ ихъ фамиліямъ инціалы имени и отечества и отвѣшивая конечно особенно низкіе поклоны В. В. Верещагину, В. Е. Маковскому, В. Д. Полѣнову и т. д., пока, впрочемъ, не доходитъ до зала

XXIII, гдѣ помѣщены произведенія „представителей новѣйшаго направленія въ русской живописи“. Можетъ быть вѣжливостью г. Миронова объясняется довольно странное посвященіе книжки „памяти высокоуважаемыхъ основателей галлереи—П. и С. М. Третьяковыхъ“, хотя каждому даже не грамотному русскому извѣстно, что единственный основатель галлереи П. М. Третьяковъ, что небольшая коллекція иностранныхъ картинъ С. М. Третьякова поступила въ галлерею сравнительно недавно. Тѣмъ не менѣе уже первые шаги руководителя г. Миронова возбуждаютъ недоумѣніе. Послѣ довольно многословнаго вступленія, гдѣ краснорѣчиво, но банально говорится о значеніи галлерей, о значеніи и пользѣ искусства, пройдя „залъ рисунковъ“, оказывающихся въ большинствѣ „эскизами и этюдами“, „подготовительными матеріалами“, выясняющими „*процессъ созданія* разнообразныхъ художественныхъ произведеній“, г. руководитель предлагаетъ осматривать галлерею съ конца, ведетъ черезъ залы нижняго этажа, „по широкой каменной лѣстницѣ“, въ XI верхній залъ, гдѣ помѣщены произведенія Васнецова и художниковъ позднѣйшаго времени и затѣмъ, такъ сказать, въ обратномъ порядкѣ, доходитъ до начала—зала II, гдѣ „собраны живописныя произведенія художниковъ самыхъ различныхъ эпохъ, начиная съ мастеровъ XVIIIст. и кончая современными“. Какими соображеніями задавался г. руководитель, предлагая такой странный порядокъ обозрѣнія, напоминающій чтеніе книги съ конца, почему онъ не держался естественнаго и совершенно правильнаго порядка, указаннаго нумераціей залъ, установленнаго, очевидно, самимъ П. М. Третьяковымъ, такъ обдуманно и заботливо размѣщавшимъ картины въ своей галлереѣ, совершенно неизвѣстно. А между тѣмъ соблюдать правильный порядокъ обозрѣнія, особенно осматривающему галлерею впервые, для ознакомленія съ ходомъ развитія русской живописи, чрезвычайно важно; и именно въ этомъ случаѣ не мѣшало-бы „почитать память высокоуважаемаго основателя галлереи“, слѣдуя его указаніямъ. Впрочемъ руководство г. Миронова все равно менѣе всего можетъ выяснить сущность русской живописи. Отдѣльныя характеристики болѣе или менѣе крупныхъ художниковъ отличаются у него банальностью, пережевываніемъ давно уже сказаннаго даже на газетныхъ столбцахъ; въ нихъ не только нѣтъ оригинальности, но даже яснаго пониманія дѣйствительнаго, нерѣдко уже вполнѣ установленнаго значенія и роли того или другого художника. Зато отдѣльныя мѣста въ этихъ характеристикахъ отличаются уже присущими г. Миронову стилистическими и эстетико-критическими красотами. Нѣкоторыя изъ нихъ я позволю себѣ привести. Работы Θ. П. Толстого „даютъ самое разнообразное содержаніе, отчасти измышленное художникомъ, отчасти взятое имъ съ натуры“. Талантъ Полѣнова требовалъ для себя „большаго разнообразія въ практическомъ примѣненіи присущихъ ему и выработанныхъ имъ искусства и знанія“. Религіозныя композиціи Васнецова оказываются „исполненными на картонахъ“. Рядомъ съ Левитаномъ „много свѣжести, правды и красоты чувствуется въ талантливыхъ, но къ сожалѣнію весьма малочисленныхъ пейзажахъ Еф. Еф. Волкова“. Картина Сурикова называется „Боярыня Морозова, везомая по Москвѣ для допроса за принадлежность ея къ расколу“. По пейзажамъ Шишкина каждый желающій можетъ „изучать въ свой чередъ растительный міръ, какъ по прекрасному, наглядно составленному учебнику“. Не можемъ не пожалѣть „въ свой чередъ“, что г. Мироновъ имѣлъ храбрость не только издать свою книжку, а даже посвятить ее „памяти высокоуважаемымъ основателей галлереи“. Подобныя книжки только въ безчисленный разъ свидѣтельствуютъ о томъ печальномъ фактѣ, что руководителями по части искусства у насъ все еще считаютъ возможнымъ являться г. Мироновы, другими словами—первые попавшіеся господа.

А. Ростиславовъ.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЧИНОВНИКЪ.

(*Ѳ. Д. Батюшковъ. Критическіе очерки и замѣтки о современникахъ. Спб. 1902 г.*).

Когда чиновникамъ надо отписаться по какому-нибудь щекотливому для нихъ дѣлу, то они обыкновенно прибѣгаютъ къ спеціально чиновническому языку и пишутъ, что съ „одной стороны нельзя не указать“, а „съ другой стороны нельзя не признать“. Такого постоянно отъ чего-то „отписывающагося“ чиновника напоминаетъ мнѣ почтенный редакторъ „Міра Божьяго“ Ѳ. Д. Батюшковъ, выпустившій на дняхъ *вторую* часть своихъ „критическихъ очерковъ и замѣтокъ о современникахъ“. Въ скобкахъ замѣчу, что заглавіе нѣсколько странное, такъ какъ въ сборникѣ помѣщены между прочимъ и статьи о Расинѣ, Пушкинѣ, Бальзакѣ — писателяхъ, врядъ-ли современныхъ г-ну Батюшкову. Но это, конечно, придирка.

Такое чиновничье отношеніе къ дѣлу со стороны „свободнаго литератора“—совершенно непонятно. Чиновникъ обязанъ отписаться, такъ какъ слишкомъ залежавшаяся бумага можетъ навлечь на него служебныя непріятности. Но что обязываетъ г-на Батюшкова непремѣнно отписываться на различныя литературныя и художественныя событія современности? Вѣдь, если-бы его „литературныя параллели“ между Федрой и Агафьей Тихоновной залежались — никто-бы его ни въ чемъ не упрекнулъ. Въ критическихъ журнальныхъ статьяхъ, читатель прежде всего ищетъ опредѣленнаго мнѣнія критика. Ему важно знать, какъ самъ критикъ относится къ разбираемому произведенію, а затѣмъ онъ уже оцѣниваетъ доводы критика и соображаетъ насколько они убѣдительны.

У каждаго критика должно быть совершенно опредѣленное отношеніе къ предмету, должны быть опредѣленные критическіе пріемы. Иначе его писанія дѣлаются никому не нужными элукубраціями празднаго человѣка.

Характерной чертой г-на Батюшкова—является именно полное отсутствіе всякаго непосредственнаго, живого отношенія къ предмету. Въ его распоряженіи большая эрудиція, хорошее знакомство съ исторіей литературы и главнымъ образомъ критики. Онъ старательно, кстати и не кстати, цитируетъ С. Бева, всемірный фольклоръ имъ изученъ досконально. Онъ съ абсолютной точностью можетъ припомнить, кто, что, гдѣ и когда сказалъ о любомъ произведеніи литературы или искусства. Его голова—огромный амбаръ для склада чужихъ мнѣній, но главнаго въ ней нѣтъ—собственнаго, не чужого мнѣнія, благодаря чему вся почтенная эрудиція автора становится безполезной. Библіографію предмета читатель найдетъ въ любомъ справочномъ словарѣ и если онъ обращается къ чтенію г. Батюшкова, то вовсе не для того, чтобъ узнать, что сказалъ о Леонардо Вальтеръ Петеръ, или С. Бевъ о Шатобріанѣ, а для того, чтобы узнать, что думаетъ самъ г. Батюшковъ, профессоръ Петербургскаго университета, редакторъ „Міра Божьяго“. Но увы, профессоръ и редакторъ только нанизываетъ цитаты, приправляя ихъ чиновническими „съ одной стороны и съ другой стороны“.

Сборникъ свой г. Батюшковъ снабдилъ обширнымъ предисловіемъ, въ которомъ, безконечно полемизируя со всѣми журналистами, гдѣ-либо и когда-либо давшими отзывъ о его первомъ сборникѣ, онъ все-таки высказываетъ нѣкоторымъ образомъ свое profession de foi. На немъ мы нѣсколько ближе остановимся, какъ на типичномъ образчикѣ критическаго глубокомыслія, разукрашеннаго научными трюизмами.

По мнѣнію г-на Батюшкова, всѣ произведенія искусства и литературы надо оцѣнивать съ точки зрѣнія *правды*. „Но что же въ концѣ-концовъ разумѣть подъ правдой въ искусствѣ?“ спрашиваетъ самъ г. Батюшковъ и глубокомысленно продолжаетъ.

„Авторъ такъ часто на ней (на правдѣ) настаивалъ, что читатель можетъ потребовать отъ него опредѣленія, такъ какъ, къ сожалѣнію, *и правда разная бываетъ*“ [1]). Опредѣленіе же нужной намъ единой художественной правды г. Батюшковъ даетъ слѣдующее: „Въ худо-

[1]) Курсивъ вездѣ мой. Д. Ф.

жественномъ воспріятіи она сводится къ такому воспроизведенію дѣйствительности, которое можетъ выдержать провѣрку разума и ощущаться, какъ правда, *каждымъ*, который подойдетъ къ ней съ *надлежащаго угла зрѣнія*". Мы вправѣ, конечно, спросить, въ чемъ-же заключается тотъ уголъ зрѣнія, который обращаетъ просто правду въ общую правду? Г. Батюшковъ отъ прямого отвѣта уклоняется, но насколько можно понять его малопонятныя разсужденія, правильный уголъ зрѣнія тотъ, который не носитъ въ себѣ характера *субъективности*. „Индивидуально понятая правда— утверждаетъ онъ — отличается отъ общей правды *только тѣмъ* (excusez du peu), что она освѣщена міросозерцаніемъ художника, но въ своихъ основныхъ чертахъ, она, конечно, должна быть и общей правдой. Только односторонній *субъективизмъ* застилается, какъ пеленой, отъ этой *общей правды*, и предосудителенъ, поскольку онъ представляется ограниченіемъ личности. *Индивидуальность* есть общая личность плюсъ извѣстный придатокъ; *субъективность*—характеризуетъ неполную личность, лишенную нѣкоторыхъ свойствъ общаго пониманія".

Крайне характерное разсужденіе, построенное на схоластическомъ разграниченіи между *индивидуальностью* и *субъективностью*. Замѣтимъ, что это разграниченіе проводится только на предпослѣдней (XXV) страницѣ статьи; до этого оба термина употреблялись авторомъ какъ равнозначущіе. Такъ, опираясь на Сентъ Бева, г. Батюшковъ видитъ противоположность декадентства по отношенію къ классицизму именно въ исканіи „личныхъ субъективныхъ выраженій", въ преобладаніи „индивидуализма" надъ общимъ, народнымъ сознаніемъ (стр. XIX—XX). Но допустимъ, что основы для распознанія художественной правды г-номъ Батюшковымъ даны. Правда должна быть индивидуальной и вмѣстѣ съ тѣмъ общей. Но кто тотъ мудрецъ, который найдетъ ту границу, гдѣ кончается индивидуализмъ и начинается субъективизмъ и обратно? Что, Дантовскій адъ есть индивидуальная или субъективная правда? Что, „Облака" Аристофана, „Смерть", Тентаржиля „Каменный Гость„ Пушкина, „Записки изъ подполья" Достоевскаго есть индивидуальная, а слѣдовательно и общая, или субъективная правда? Кто и какъ разрѣшитъ это? Но г. Батюшковъ большой хитрецъ. Онъ отлично знаетъ, что раздѣлить при помощи его схоластическихъ измышленій произведенія художественнаго творчества на хорошія и дурныя, на овецъ и козлищъ, невозможно, поэтому онъ, „указавъ съ одной стороны", что правда должна быть общей, т. е. единой, спѣшитъ „замѣтить съ другой стороны", что общая и индивидуальная правда „*разнится* въ зависимости отъ различныхъ, дѣйствительныхъ и возможныхъ, (!!) міросозерцаній, отъ темпераментовъ и характеровъ, отъ преобладающихъ идей и содержанія жизни". Но гдѣ-же тѣ произведенія искусства, спросимъ мы, которыя не разнились-бы въ зависимости отъ дѣйствительныхъ и возможныхъ міросозерцаній, отъ темпераментовъ и характеровъ? Неужели-же г. Батюшковъ выпускалъ сборникъ своихъ статей и снабжалъ ихъ предисловіями только для того, чтобы сказать, что съ одной стороны во всѣхъ истинныхъ произведеніяхъ искусства должна замѣчаться *общая* правда, а съ другой стороны, что *общей правды нѣтъ*? Недоумѣваешь, сознательно-ли г. Батюшковъ надсмѣхается надъ читателемъ или дѣйствительно не замѣчаетъ того страннаго положенія, которое онъ доказываетъ?

„Правды", *къ сожалѣнію*, бываютъ разныя. Художественная—должна быть *общей*. Но *общая* правда, въ свою очередь, бываетъ *разной* въ зависимости отъ „возможнаго міросозерцанія" и т. д., и т. д. Вотъ колесо, въ которомъ, какъ бѣлка, вертится г. Батюшковъ, воображая, что онъ нашелъ настоящій опредѣленный критерій для художественной оцѣнки, „съ одной стороны" достаточно научный, а „съ другой" достаточно общедоступный.

На такой незыблемой теоріи г. Батюшковъ основываетъ всѣ свои оцѣнки литературныхъ произведеній. Вся цѣль, вся соль его писаній заключается въ томъ, чтобы всѣхъ примирить, каждому воздать должное, а главное, отнюдь не прослыть человѣкомъ какой-либо

партіи. Утверждать вѣдь ничего нельзя. Еще Монтэнь сказалъ „Que sais-je?“ („Что я знаю?“ предупредительно переводитъ нашъ ученый критикъ), наконецъ извѣстно, какъ измѣнилось содержаніе максимы Буало „rien n'est beau que le vrai“! [1]). Сентъ Бевъ очень ошибается, когда „отстаиваетъ неизмѣнность нѣкоторыхъ общихъ правилъ поэтическаго творчества“. „Историческая школа, которая только зарождалась при Сентъ Бевѣ, окончательно пошатнула неподвижность „общихъ нормъ“ и въ крайнихъ выводахъ своихъ пришла къ отрицанію общеэстетическаго критерія“. Но это все съ *одной стороны*. Съ *другой стороны* упраздненіе общаго критерія оцѣнки есть *крайность*. „Сентъ-Бевъ *былъ-бы правъ*, ссылаясь на существованіе нѣкоторыхъ общихъ признаковъ (не правилъ, а именно—признаковъ), по которымъ опредѣляется настоящая поэзія для всѣхъ временъ и всѣхъ эпохъ; *онъ уже* [2]) вполнѣ правъ, назвавъ легкомысліемъ стремленіе нѣкоторыхъ лицъ видѣть во всякомъ новшествѣ, во всякой индивидуализаціи пріемовъ творчества—декадентство“ (стр. XXI—XXII).

Главное—чтобы ни въ чемъ не было крайностей, увлеченія, таланта. Главный и единственный врагъ г-на Батюшкова — это талантъ. Всякую сѣрую, безцвѣтную жижицу онъ съумѣетъ защитить, обосновавъ ее на общей правдѣ, разнящейся въ зависимости отъ возможныхъ міросозерцаній. Вотъ только съ даровитыми писателями онъ не знаетъ, что дѣлать. Съ одной стороны неправы декаденты, слишкомъ настаивающіе на свободѣ художественной личности, но съ другой стороны не правъ и Михайловскій, который, по мнѣнію г-на Батюшкова, является въ своихъ крайностяхъ какимъ-то критикомъ-уравнителемъ. Съ одной стороны правъ г. Рѣпинъ, возстающій противъ тенденціи, но съ другой стороны и тенденція необходима. И такъ на протяженіи трехсотъ страницъ, до одуренія.

На книжкѣ г-на Батюшкова не стоило-бы и останавливаться, если-бы авторъ не представлялъ собой типичнаго критика новой формаціи, тепловатаго, литературнаго чиновника, достаточно передового, чтобы имѣть возможность говорить „о современникахъ“ и вмѣстѣ съ тѣмъ достаточно окаменѣвшаго чтобы ничего не сказать о нихъ новаго. Это настоящій критикъ-джентльмэнъ, со всѣми дружный, всѣхъ признающій, всѣхъ поощряющій, и, въ общемъ, никому не нужный.

Пора-бы его выбрать въ почетные академики.

Д. Философовъ

ЗАМѢТКИ.

Въ Академіи Художествъ открыта выставка товарищества московскихъ художниковъ и вмѣстѣ съ нею посмертная выставка Е. Д. Полѣновой. Выставки эти производятъ пріятное впечатлѣніе. Онѣ составлены съ любовью къ дѣлу и въ этомъ отношеніи несравненно интереснѣе того, что мы видѣли на выставкѣ того-же товарищества въ прошломъ году. Особенно удачно представленъ у москвичей интересный художникъ Мусатовъ, который уже при первомъ своемъ появленіи въ Петербургѣ обратилъ на себя вниманіе. Нынче-же онъ выставилъ рядъ совсѣмъ мастерскихъ вещей, изъ которыхъ, правда, далеко не всѣ одинаковаго достоинства, но за то тѣ, которыя удачны—тѣ прямо первостепеннаго качества. Мусатовъ вообще художникъ очень неровный, однако надо думать, что ошибки его происходятъ отъ его вѣчныхъ упорныхъ исканій, которыя не всегда удачно воплощаются въ его творчествѣ. Зато, когда задачи эти удачно разрѣшены, онъ сразу дѣлается крайне любопытенъ и значителенъ; достаточно взглянуть на его „Гобеленъ“ или портретъ пожилой дамы въ платьѣ 50-хъ годовъ, чтобы сразу быть заинтересованнымъ и ждать отъ художника много интереснаго въ будущемъ. Въ творчествѣ своемъ онъ во многомъ сходится съ Сомовымъ, но въ немъ нѣтъ того придвор-

---

[1]) Какія все мало извѣстныя мысли. Не доставало бы еще цитатъ въ родѣ „Le style c'est l'homme“ или „la critique est aisée...“.

[2]) Дивный стиль! Какъ тонко это противоположеніе „*былъ-бы*“ и „*уже*“.

наго аристократизма, которымъ пропитано искусство Сомова. Очень хорошая идея была вновь устроить посмертную выставку произведеній Е. Д. Полѣновой. Подобная выставка уже была организована „Міромъ Искусства“ тотчасъ послѣ смерти художницы. Большинство бывшихъ на ней вещей вошли и въ составъ нынѣшней выставки, но произведенія такой художницы какъ Полѣнова всегда пріятно видѣть вновь. Выставка устроена съ большимъ вкусомъ и если бы не вѣчныя копіи смотрящія со стѣнъ Академіи и мѣшающія художественной иллюзіи, — можно было бы сказать, что впечатлѣніе отъ выставки остается вполнѣ художественное.

С. Д.

Погоня за жизненной правдой на сценѣ дѣлаетъ большіе успѣхи. Въ новой пьесѣ г-на Трахтенберга—„Побѣда“—совмѣстными усиліями автора и режиссера такъ реально изображенъ дифтеритъ, что страхъ болѣзни невольно начинаетъ охватывать зрителя. И неужели эти наивные, и столь легко достижимые эффекты на что нибудь пригодны? Всѣ эти пузыри со льдомъ, градусники и дифтеритныя сыворотки не прикрываютъ изъяновъ пьесы, которая въ концѣ-концовъ спасается исключительно игрой г-жи Савиной. До какой степени подобныя подражанія Чехову и Станиславскому односторонни и безполезны для настоящаго художника-артиста — видно на примѣрѣ не драматическаго актера, а безподобнаго балетнаго мимиста — г-на Гердта. Что можетъ быть незначительнѣе или даже, съ точки зрѣнія передовой интеллигенціи, глупѣе сюжета какой нибудь „Синей Бороды“ или „Раймонды“? Что можетъ быть болѣе условнымъ и нереальнымъ, чѣмъ постановки этихъ балетовъ? Однако, на дѣлѣ оказывается, что вся эта милая чепуха не только не мѣшаетъ г-нуГердту создавать художественные образы, но даже наоборотъ помогаетъ ему блеснуть своимъ талантомъ и показать его подлинную, не фальсифицированную режиссерскими ухищреніями, силу. Сцену смерти гордаго и ревниваго Сарацина отъ руки крестоносца—можно назвать образчикомъ того реализма, дальше котораго на сценѣ идти пожалуй и нельзя, не переступивъ художественной мѣры. Только настоящій художникъ своимъ тактомъ можетъ ощутить эту трудно уловимую пограничную черту. Но для этого необходимо, чтобы вся постановка драмы не стѣсняла его свободы и искусственно не толкала его за эту черту. Атмосфера современной пьесы съ „настроеніемъ“ невольно подталкиваетъ актера на крайности, ведетъ его за предѣлы искусства. На фонѣ дифтеритной сыворотки и quasi-горячаго борща—актеру, для сохраненія единства тона, поневолѣ приходится пересаливать и впадать въ топорную грубость яко - бы „жизненной правды“. И какъ это ни странно, но кисейныя юбки миленькихъ и безпритязательныхъ танцовщицъ куда менѣе стѣсняютъ художественную свободу артиста, чѣмъ подражательный реализмъ г-дъ Саниныхъ.

Д. Ф.

22-го декабря въ Москвѣ открылась Архитектурная выставка, въ которой принимаютъ участіе многіе интересные мастера, какъ русскіе такъ и иностранные. 27 декабря въ Москвѣ-же открылась выставка товарищества „36 художниковъ“. Подробный обзоръ этихъ художественныхъ событій появится въ ближайшемъ номерѣ журнала.

Выставка картинъ журнала „Міръ Искусства“ будетъ открыта въ Петербургѣ втеченіе Великаго поста въ помѣщеніи Имп. Общества поощренія художествъ. Въ составъ ея войдутъ частью произведенія выставленныя въ Москвѣ на выставкахъ „Міра Искусства“ и товарищества „36-ти художниковъ“.

Вышелъ первый выпускъ журнала „Новый Путь“. Намъ еще не разъ придется говорить объ этомъ журналѣ и о томъ новомъ пути, по которому онъ намѣренъ идти самъ и вести другихъ, а пока замѣтимъ лишь, что первая книжка составлена интересно. Весь обликъ журнала, не шаблонный форматъ, обложка, отсутствіе столь пріѣвшихся рубрикъ толстыхъ журналовъ въ родѣ „Внутренняя хроника“, „Иностранное обозрѣніе“ и т. п., любопытный отдѣлъ „изъ частной переписки“—все это передаетъ внѣшности„ Новаго Пути“

то „необщее выраженіе“, которое особенно цѣнно въ настоящее время.

Вышелъ первый выпускъ журнала „Вѣстникъ и Библіотека самообразованія“, издаваемаго Брокгаузомъ и Ефрономъ. Журналъ намѣренъ, повидимому, удѣлить вниманіе и искусству. По крайней мѣрѣ, въ первомъ же номерѣ помѣщена статья проф. Ѳ. Петрушевскаго объ А. Ивановѣ. Коротенькая статья совершенно незначительна. Въ ней вкратцѣ приводятся всѣ всѣмъ извѣстныя общія мѣста объ Ивановѣ и о томъ, что его картина „была первымъ примѣромъ отреченія отъ стѣснительныхъ академическихъ правилъ въ пользу реальной художественной правды“. Въ подтвержденіе этой мысли въ текстѣ помѣщена старая и плохая гравюра съ картины. Помѣщеніе этой иллюстраціи свидѣтельствуетъ о крайне нехудожественномъ отношеніи къ дѣлу со стороны редакціи. Во первыхъ, нельзя при совершенствѣ современной графической техники до сихъ поръ пользоваться старыми гравированными досками, дающими самое неправильное понятіе объ оригиналѣ. Во вторыхъ, представляется абсолютно непонятнымъ, какъ можно въ подтвержденіе *реалистическаго* направленія Иванова—давать снимокъ (даже хорошій!) съ его *картины*. Этюды Иванова къ ней, наконецъ, отдѣльныя ея детали, наглядно свидѣтельствуютъ объ изученіи художникомъ натуры, о стремленіи его къ правдѣ, самаже картина, а особенно въ столь безобразномъ воспроизведеніи, является яркимъ образцомъ академической рутины, и представляетъ много сходства съ „Послѣднимъ днемъ Помпеи“. Опять и опять подъ профессорской фирмой несчастной русской публикѣ преподносятъ вмѣсто исскуства, какую-то фальсификацію.

Г-жа Макъ-Гаханъ сообщаетъ въ „Моск. Вѣд.“ (№№ 340—341) о пресловутомъ аукціонѣ картинъ Верещагина въ Нью-Іоркѣ. По словамъ корреспондента „всего за 31 картину, изъ которыхъ многія самыхъ миніатюрныхъ размѣровъ, въ какія-нибудь пять вершковъ въ квадратѣ, выручено при аукціонѣ 43.070 долларовъ, т. е. приблизительно 87.000 руб.“.

„Велико было огорченіе здѣшнихъ спекуляторовъ, когда при самомъ открытіи аукціонной продажи Верещагинской коллекціи аукціонеръ объявилъ, что значительное число полотенъ будетъ изъято изъ продажи, такъ какъ они куплены Русскимъ правительствомъ. Оказалось, что имъ куплены рѣшительно всѣ полотна, относящіяся къ Наполеоновскому нашествію въ Россіи—т. е. всего 20 картинъ“.

Пріобрѣтена коллекція за 100.000 долларовъ. Напомнимъ, что нѣсколько лѣтъ тому назадъ эта коллекція была выставлена въ С.-Петербургѣ и особаго успѣха не имѣла.

Американцы-же—народъ пылкій, тароватый и въ искусствѣ не особенно свѣдущій. Кромѣ того аукціонъ распаляетъ страсти. Многіе покупаютъ на аукціонахъ и до аукціоновъ только для того, чтобы перехватить у конкуррента.

Относительно будущаго этнографическаго музея распространяются какіе-то, мало вѣроятные, слухи. То слышно о постройкѣ зданія, закроющаго чудесный фасадъ Михайловскаго Дворца, то о замѣнѣ предполагавшейся росписи стѣнъ—скучными полками и шкафами. Надо надѣяться, что подобныя извѣстія останутся лишь слухами.

Въ январѣ 1902 г. исполняется двухсотлѣтіе русской повременной печати. Вызванная къ жизни великимъ преобразователемъ Россіи, повременная печать въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи постоянно привлекала въ ряды своихъ дѣятелей самыя живыя литературныя силы, и среди представителей русской литературы трудно найти писателей, которые не бращались бы къ посредству журналовъ и газетъ для бесѣды съ читателемъ. При такихъ условіяхъ повременная печать всегда стремилась быть выразительницей завѣтныхъ думъ и чаяній писателей, старалась будить добрыя чувства у своихъ читателей и въ моменты историчекой важности была пособницей при проведеніи въ жизнь великихъ реформъ и здоровыхъ взглядовъ. Много преградъ встрѣчала печать на своемъ пути не разъ въ лицѣ отдѣльныхъ своихъ представителей допускала она уклоненія отъ своей прямой задачи, но въ общемъ она шла на встрѣчу запросамъ

читателей и проникала къ нему такими путями, которые, вѣроятно, еще долго останутся непроходимыми для обыкновенной книги. Касса взаимопомощи литераторовъ и ученыхъ, являясь въ настоящее время единственнымъ учрежденіемъ, объединяющимъ сотни русскихъ литераторовъ, не можетъ остаться безучастной къ столь знаменательному событію, какъ переходъ русской повременной печати въ третье столѣтіе своего посильнаго служенія просвѣщенію и общественнымъ потребностямъ, но, оставаясь въ предѣлахъ поставленныхъ ей узкихъ рамокъ, Касса считаетъ себя въ правѣ видѣть въ настоящемъ моментѣ лишь удобный поводъ для того, чтобы усилить свои средства для поддержки тружениковъ печати, потерявшихъ свои силы, или для того, чтобы въ случаѣ счастливаго стеченія обстоятельствъ, создать вспомогательныя учрежденія для писателей, каковы, напр., санаторія, литературный домъ и т. п. Съ этою цѣлію общимъ собраніемъ членовъ Кассы постановлено образовать особый фондъ по случаю исполняющагося 200-лѣтія повременной печати. Члены Кассы, сотрудники и издатели повременныхъ изданій—вотъ на кого прежде всего падаетъ обязанность позаботиться о составленіи такого фонда. и надо думать, что дѣло это встрѣтитъ среди нихъ общее сочувствіе. Уставъ Кассы, однако, позволяетъ принимать пожертвованія отъ разныхъ лицъ и учрежденій, въ настоящемъ же случаѣ было бы несправедливо оставить въ сторонѣ тѣхъ лицъ, которыя, не принадлежа къ дѣятелямъ литературы и печати, пожелали бы примкнуть къ участію въ добромъ дѣлѣ своими посильными взносами. Открывая, поэтому, пріемъ пожертвованій отъ всѣхъ вообще лицъ, сочувствующихъ образованію фонда на устройство вспомогательныхъ учрежденій для писателей, Касса сочтетъ своимъ долгомъ выдѣлить поступленія отъ лицъ, не прикосновенныхъ къ литературному, ученому или издательскому міру, въ особую рубрику, дабы въ ея отчетахъ остался слѣдъ общественнаго участія въ составленіи фонда по случаю 200-лѣтія русской повременной печати.

Взносы въ любомъ размѣрѣ и какими бы то ни было цѣнными знаками (сберегательными, почтовыми или гербовыми марками) могутъ быть направляемы въ Правленіе Кассы литераторовъ (Спб., Троицкая ул., 11), а также въ редакціи тѣхъ повременныхъ изданій, которыя объявятъ у себя о пріемѣ пожертвованій. Подробный списокъ этихъ пожертвованій войдетъ въ отчеты Кассы, о поступленіи же болѣе значительныхъ взносовъ Правленіе будетъ сообщать черезъ газеты.

Редакторъ-Издатель *С. П. Дягилевъ.*

Открыта подписка

на **новый** литературный, политическій и религіозно-философскій журналъ

„НОВЫЙ ПУТЬ".

Выходитъ ежемѣсячно.

Первая книжка (1903 года) выйдетъ около 1-го декабря.

Предполагаемое содержаніе: ***П. Перцовъ.*** О новыхъ путяхъ.—***Н. М. Минскій.*** О свободѣ совѣсти.—***И. Е. Рѣпинъ.*** Мысли объ искусствѣ.—„***Гоголь и о. Матвѣй***" (оригинальный рисунокъ И. Е. Рѣпина).—***Д. С. Мережковскій.*** Судьба Гоголя. — ***Ѳ. Сологубъ.*** „Жало смерти", разсказъ. — ***Стихи*** К. Случевскаго, Ѳ. Сологуба и К. Бальмонта.—Allegro. „Племянница" разсказъ.—***Вилье де-Лиль-Адамъ.*** „Небесныя объявленія", разсказъ (съ франц.).—***Фр. Ницше.*** Изъ рѣчей Заратустры (новые отрывки).—***В. В. Розановъ.*** Жизнь и религія (Постоянный отдѣлъ).—***Частная переписка*** по вопросамъ литературнымъ, философскимъ, религіознымъ и другимъ.—***Дневники:*** Политика. Литература. Искусство. Театръ. Общественная и культурная жизнь въ Россіи и за границей.

Въ особомъ отдѣлѣ: ***Записки Религіозно-Философскихъ Собраній*** въ С.-Петербургѣ.—Засѣданія I и II: докладъ В. Тернавцева „Русская церковь и русская интеллигенція" и пренія по докладу при участіи свѣтскихъ и духовныхъ лицъ.

Контора и редакція: *С.-Петербургъ, Невскій, 88. Литературная Книжная Лавка.*

Подписка: на годъ 7 руб. съ доставкой и пересылкой; безъ доставки 6 руб. 50 коп. По полугодіямъ: первое 4 руб., второе 3 руб. За границу 10 руб.

Редакторъ-издатель **П. Перцовъ.**

ФОТОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ МОСКОВСКИХЪ УНИВЕРСИТЕТА и ТЕАТРОВЪ

К. А. ФИШЕРЪ

Художественная фототипія, МОСКВА, Кузнецкій мостъ, № 11.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОТОТИПИЧЕСКИ-ИСПОЛНЕННЫЙ АЛЬБОМЪ

„Третьяковская Художественная Галлерея"

въ МОСКВѢ.

Приступая къ выполненію этой задачи, издатель имѣетъ въ виду удовлетворить уже давно высказываемое всюду желаніе о появленіи въ свѣтъ такого изданія, которое давало-бы возможно полное представленіе о той замѣчательной сокровищницѣ русскаго искусства, каковой является Третьяковская галлерея въ Москвѣ. Этотъ альбомъ, вмѣщающій почти въ полномъ объемѣ всю Галлерею, даетъ лицамъ, не имѣющимъ возможности ее посѣщать, какъ напримѣръ, живущимъ въ провинціи, наглядное понятіе о богатствѣ Галлереи. Кромѣ того, альбомъ, заключая въ себѣ почти исключительно снимки шедевровъ русскаго искусства, явится прекраснымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ полезнымъ украшеніемъ каждаго дома и библіотеки.

При этомъ цѣна альбома, не смотря на обширность его содержанія, назначена сравнительно недорогая и кромѣ того подписчикамъ предоставлены льготныя условія для его пріобрѣтенія, что дастъ возможность къ широкому распространенію этого изданія.

Альбомъ будетъ заключать: около 500 фототипически исполненныхъ снимковъ съ масляныхъ картинъ, акварелей, рисунковъ и скульптурныхъ произведеній, помѣщенныхъ на 400 таблицахъ, форм. in quarto (33/25 с.), на хорошей плотной бумагѣ; краткій историческій очеркъ Галлереи отъ ея возникновенія до настоящаго времени; общее оглавленіе снимковъ въ алфавитномъ порядкѣ авторовъ, съ указаніемъ годовъ исполненія или появленія на выставкахъ произведеній, ихъ разм. и пр.

Для помѣщенія всей коллекціи будетъ дана роскошная папка изъ англійскаго цвѣтного коленкора съ виньетками и тисненіемъ въ нѣсколько красокъ по оригинальному рисунку.

Альбомъ появится въ свѣтъ въ 10 вып. по 40 табл. въ каждомъ, во временныхъ обложкахъ: 1-ый вып. въ концѣ с/г., слѣдующіе черезъ 1½—2 мѣс. каждый. Текстъ и папка будутъ приложены къ 10-му выпуску.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

Цѣна по подпискѣ **30** руб., съ пересылкой **35** руб. Допускается разсрочка платежа въ **8** взносовъ: при подпискѣ 5 руб., при полученіи 2-го вып. 5 руб., при полученіи 3-го вып. 5 руб., при полученіи 4-го, 5-го, 6-го, 7-го и 8 вып. безъ пересылки по 3 руб., съ пересылкой по 4 руб. Иногороднимъ альбомы могутъ высылаться, по желанію, съ наложеннымъ платежемъ въ суммѣ указанныхъ взносовъ.

По выходѣ 3-го выпуска цѣна будетъ повышена.

ВНИМАНІЮ ЛЮБИТЕЛЕЙ!

Ограниченное количество экз. альбомовъ (только по числу подписавшихся), будетъ исполнено геліотипнымъ способомъ на роскошной эстампной бумагѣ въ форматѣ in folio (42/31 с.). Къ альбомамъ будутъ приложены двѣ папки изъ заграничной кожи съ тисненіемъ золотомъ. Цѣна по подпискѣ 60 руб., пересылка по разстоянію.

Эти альбомы появятся не выпусками, а будутъ выданы подписчикамъ въ полномъ объемѣ, единовременно съ выходомъ послѣдняго выпуска обыкновеннаго изданія.

Подписка принимается только у издателя К. А. фишеръ (Москва, Кузнецкій мостъ, № 11). Въ С.-Петербургѣ, альбомы имѣются въ эстамп. магаз.: А. Фельтенъ (Невскій, 20); Аванцо (Б. Морская, 9) и Даціаро (Невскій, 1).

SPECIAL
PERIOD
NK
1
M668
1902